الأدب المسرحي المعاصر

الدكتور محمد الدالي

الطبعة الأولى

١٤١٩هـ - ١٩٩٩م

عالم الكتب

٣٨ شارع عبد الخالق ثروت بالقاهرة ت ٣٩٢٦٤٠١

عالم الكتب
نشر ★ توزيع ★ طباعة

الإدارة :

١٦ شارع جواد حسنى
تليفون : ٣٩٢٤٦٢٦
فاكس : ٣٩٣٩٠٢٧

المكتبة :

٣٨ ش عبد الخالق ثروت
تليفون : ٣٩٢٦٤٠١
ص.ب : ٦٦ محمد فريد
الرمز البريدى : ١١٥١٨

الطبعة الأولى
١٤١٩ هـ /١٩٩٩م

رقم الإيداع : ٩٨/١٣٦٥٣
ISBN 977- 232 -156 - 4

مقدمة

الأدب العربى كائن حى، متطور فى نموه، متأصل بتراثه فى ثبات، متميز بسماته فى شموخ، نهل ولا يزال - من الآداب الإنسانية المحلية والعالمية، اجتاز الحدود الإقليمية والجغرافية وتخطاها إلى العالمية، تراثه عريق، ربط ماضى الأمة التليد بحاضرها المجيد، يؤثر ويتأثر ويعمل ويعتمل، ويندمج ويتأقلم ويتفاعل، ولذلك جاء نتاجه عظيم الأثر أدباً مسرحياً، شعراً ونثراً ومعاصراً.

فمسرحياته منها العديد المنوع، والمؤلف والمترجم، ومنها القصصى الممسرح ومنها المكتوب بالفصحى والدارجة، ومنها المقروء والممثل . . فكيف نسلك طريقنا ليصبح هذا البحث «اتجاهات الأدب المسرحى النثرى فى مصر» من أعقاب الحرب الكبرى الثانية حتى نصر اكتوبر ١٩٧٣ «حقيقة واقعة، ودراسة ملموسة ؟؟»

ومن ثم تولدت بعض الصعوبات التى واجهت البحث - فى اختيار النصوص لتصنيفها مع ما يوائمها من اتجاهات، أو مع ما تمثله من مدارس ومذاهب . . فقد يكون نص المسرحية ممثلاً لأكثر من اتجاه، وجامعاً لعدة مذاهب، تاريخياً ودينياً، كلاسيكياً ورومانسياً، رمزياً وسياسياً، اجتماعياً وواقعياً، ذهنياً وعبثياً، تعبيرياً وفلسفياً، لذلك آثر البحث التعريف بهذه الاتجاهات كخطوة تجريدية، واختار من النصوص ما يجمع خصائص كل اتجاه على حدة وأدرجها تحت عنوانه كخطوة تطبيقية وعملية، أما النصوص التى تشمل أكثر

من اتجاه أو تعرضت لأكثر من مذهب أو مدرسة، فأدرجت تحت الاتجاه الغالب على طبيعتها وبنائها.

على أن طبيعة الدراسة الأدبية تقتضينا ألا نتمسك بالحرفية فى تاريخ الأدب، فتحديد فترة معينة ظهرت فيها اتجاهات معينة، أو طغيان مدرسة أدبية أخرى فى وقت ما، لا يعنى وجود فواصل حسية بين هذه الاتجاهات، أو حواجز مانعة بين مدرسة وأخرى .. لأن الحياة بكل ما فيها من متناقضات، لا يفى مذهب أدبى واحد للتعبير عنها، وكل أديب يعبر عن هذه الحياة كما يراها، وقد تعيش هذه المذاهب وتلك الاتجاهات فى سلام حتى تموت أو يندثر القديم منها ويحيا الجديد، تماماً كمراحل الإنسان وتطوره من طفولة إلى مراهقة ورجولة وكهولة ... فهى على الرغم من تباينها حلقات متصلة ومحكمة، تتضامن وتتعاون وتتكاتف لتقدم الصورة النهائية الحية لهذا العصر.

وإذا كانت هذه الدراسة الأدبية المسرحية محاولة لتحديد مفاهيم المدارس والمذاهب والاتجاهات الأدبية والتيارات المسرحية - سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو فلسفية أو سياسية أو ثقافية - فإنها محاولة لالقاء الضوء عليها من الوجهة التجريدية والأكاديمية، والإطلالة عليها من الوجهة التطبيقية والنقدية، لتؤكد أن الأدب المسرحى مهما اختلفت مذاهبه وتعارضت اتجاهاته، فإن جوهره واحد، وغاياته متفقة، فهى تجسيد للكيان الروحى للإنسان وانطلاقة إلى آفاق الفن والتحليق فى سمائه.

والمعروف أن تحديد المفاهيم المسرحية العامة، والوقوف على مضامينها هو أول خطوة لإرساء التذوق الفنى - على أساس علمى صحيح - دون الدخول فى متاهات التعميم واصطلاحات التجريد.

ولما كانت هذه المفاهيم قد تغلغلت فى جميع فروع أدبنا المعاصر - وبخاصة الأدب المسرحى - حتى أصبحنا نستعملها بلا حرج، وبلا حدود، فإنه من المفيد - وإن شئت فقل - من الضرورى أن نتعرض لهذه المذاهب وتلك الاتجاهات بالدراسة والتحليل حتى تعم الفائدة، وتتضاعف المتعة.

وهذا البحث لا يقتصر على الدراسة الأدبية المسرحية المجردة - فى بقعة ما -بل حاولنا فيه أن نربط الاتجاهات الأدبية المسرحية فى مصر بغيرها ومثيلاتها فى الصعيدين العربى والعالمى، إيماناً . بأن تربية الحس وتنمية التذوق لا ترسخ إلا بتحليل النصوص الأدبية ومقارنتها بمثيلاتها للوقوف على سماتها وخصائص مناهجها . ولذلك فكثيراً ما نجد العمل الأدبى الواحد يحمل فى طياته خصائص عديدة، ومذاهب شتى واتجاهات كثيرة، قد تحوى فى طياتها كثيراً من التناقض، ولا يدل ذلك على تفكك هذا العمل الأدبى، بل يدل على ثرائه وخصوبة أرضه وعمق إبداعه .

وهذه الاتجاهات لا تعنى بالضرورة أنها شىء مقدس لا يمس، بل ينبغى أن تفهم وتبحث وتناقش، حتى تتكامل وتخرج لنا فى آخر الأمر مناخاً صحياً نحو تأسيس أدب مسرحى يحمل هوية عربية متميزة ومتكاملة، وحتى نحصل على الإفادة التامة من إمكانيات المسرح لتنشئة المواطن ذى الشخصية السوية المتكاملة نفسياً واجتماعياً وخلقياً وعلمياً، لدعم المفاهيم والقيم والاتجاهات الروحية والقومية والاشتراكية بين الشبيبة التى ستحمل عبء تشكيل الحياة وبناء الدولة العصرية على أرضنا الطيبةوعلى أنه ينبغى أن نذكر أن كثيراً من العقبات قد واجهت البحث فى خطواته الأولى، منها احتدام المعركة بين الأصالة والمعاصرة وبين المحافظين المؤرخين للأدب، ودعاة التجديد المتحمسين للأدب المسرحى المعاصر، ومضى البحث قدماً، يقيناً بأن التيارات الفكرية فى الأدب كالتيارات الفكرية فى الفلسفة، أو الاختراعات الجديدة فى ميادين العلم، وطرح وراءه ظهرياً ما يردده الجامدون بأن فى الجديد خروجاً على المألوف والموروث .

وجاءت عقبة تحديد فترة الدراسة، فالمسرح قد عرفته مصر من أيام الحملة الفرنسية، وترعرع الأدب المسرحى وازدهرت النصوص المسرحية المترجمة والمقتبسة والمؤلفة بعد الحرب الكبرى الثانية، فآثرنا الدراسة بعدها، لأن جل النصوص الأدبية المسرحية فى هذه الفترة كشفت عن قيم جديدة فى مجتمعنا المصرى المعاصر .

وجاءت عقبه الأدب المسرحى شعراً أم نثراً أم هما معاً وبالبحث والتحرى وجدت أن مؤلفات كثيرة قد طرقت الأدب المسرحى الشعرى إبان هذا القرن منها «المسرحية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث» رسالة ماجستير للباحث «أحمد سمير بيبرس» ومنها: «المسرحية فى الأدب العربى الحديث» للدكتور محمد يوسف نجم» ومنها: «المسرحية الشعرية بعد شوقى» للدكتور محمد موافى».

ولما كان الأدب المسرحى قد بدأ يستقر ويتأصل فى النصف الأخير من هذا القرن - حيث أسهمت ثورة يوليو، وما خلفته من آثار اجتماعية ونفسية وسياسية، فى توجيه الحياة المصرية الجديدة، وطرق فنونه كثير من الكتاب والنقاد - فقد اتخذت بداية البحث من حيث انتهى الأستاذ الدكتور أحمد هيكل من مؤلفه «الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية «وليكون امتداداً لدراسة النص المسرحى المصرى التى تعرض لها الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد فى مؤلفه» فى المسرح المصرى المعاصر» الذى ركز فيه على دراسة النص المسرحى أكثر مما ركز على تعقب تطوره التاريخى، فالدراسة فيه «تتجه أساساً إلى التعرف على النموذج المسرحى، وهى لا تقنع من هذا النموذج بنشر أحداثه وتقرير قيمه الفكرية، بل تلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها وتقاليدها البنائية»[1] إيماناً بأن تلك الفترة حتى نصر اكتوبر ١٩٧٣ كانت نقطة تحول فى الحياة المصرية عامة، وفى الأدب المسرحى خاصة، حيث انفتح هذا الأدب على الواقعية الاشتراكية وكثير من المذاهب السياسية، وحيث تعرف المفكرون على كثير من القيم الجديدة، وعالجوا قضايا المجتمع المصرى وتلمسوا الحديث عن سماتها وخصائصها حتى ظهر جيل جديد من كتاب النص المسرحى يمثل اتجاهاً متميزاً، ويسلك درباً جديداً فى التعبير عن هذه القيم التى كانت محجوبة قبل تلك الفترة.

وجاءت عقبة الازدواج اللغوى، فهناك مسرحيات الفصحى، ومسرحيات بالدارجة، ومسرحيات تقرأ وتمثل، ومسرحيات للقراءة فقط، ومسرحيات غلب عليها

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر، المقدمة، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨.

الشعر المنثور مما أثقل العبء، وضاعف الحمل، وفضل البحث ازاء هذه الشعب - موضوعية النصوص التى تمثل اتجاها من اتجاهات الأدب المسرحى النثرى فى مصر .

ثم جاءت عقبة المراجع والعثور على النصوص الفنية، فبعض المراجع أجنبية وبعضها مترجم وبعضها مقتبس، وآثر البحث أن يشير إلى أهم المراجع الأجنبية بذكر أسمائها وأماكنها وتواريخ نشرها بلغتها، وأما المترجم والمقتبس فآثر الإشارة إليها بالعربية، والإماءة والإحالة عند تكرار المصدر أو المرجع .

من أجل ذلك سلك البحث - وفقاً لطبيعته - منهجا تاريخياً وصفياً ونقدياً فالنسق التاريخى تحتاجه ظروف البحث حين يتعرض للتعريف باتجاهات الأدب المسرحى العالمى وتاريخ تطورها وحين يصنف النتاج المسرحى المصرى تحت كل اتجاه يوائمه، ويحتاج البحث إلى الوصف والتحليل والنقد حينما يتعرض لفكرة النص مرتبطة بحياتنا أو يتعرض لبنائها الدرامى - نفسياً وفنياً - حكاية وحدثاً وحواراً وصراعاً وحبكة ولغة - حتى يمكن وضع النص فى مكانه اللائق به والحكم عليه .

ولكيلا تكون الأحكام تجريدية، فقد تحاشى البحث إصدار الأحكام غير مصحوبة بنصوصها التى تمثلها، فإن الأحكام الأدبية لا جدوى منها ما لم تكن مشفوعة بالنصوص التى تؤيدها، وإن طبيعة البحث لا تؤتى أكلها إلا عن طريق التحليل والمقارنة واستيفائهما، ومن ثنايا ذلك يبرز الحكم على العمل الدرامى، وتتحقق النتيجة المرجوة .

وقد جاء البحث محتوياً على مقدمة توضح خطته ومنهجه، وتمهيد تحدثت فيه عن تأصيل الأدبى المسرحى النثرى فى مصر وما سبقه من فنون شعبية مهدت لظهوره سواء كانت مرتجلة أم مدونة عن طريق الإعداد والاقتباس والتأليف، ثم تناولت بإيجاز أهم اتجاهات الأدب المسرحى النثرى المعاصر والمسرحيات التى تمثلها .

وجاء الفصل الأول تحت عنوان «الاتجاه التاريخى» حيث تستقى المسرحيات التاريخية مادتها من التاريخ - حديثه وقديمه - متخذة منه محاور عديدة، كمحور الدين والتعليم ومحور الوطنية والقومية، ومحور العواطف الوجدانية، ومحور السلوك

والعوامل النفسية، وضم إلى جانب الدراسة التجريدية والنظرية والتنظيرية الجانب العلمى والتطبيقى والنقدى للمسرحيات «أوديب» و«سليمان الحلبى» و «دموع ابليس» و «الجلاء فى الإسلام» و «الليالى الحصاد» و «الراهب» و «أدهم الشرقاوى»و«خيال الظل»و«اتفرج ياسلام»و«إيزيس»و«إله رغم أنفه»و «سر الحاكم بأمر الله»وختمناه بتوظيف التراث فى المسرحية المعاصرة.

وجاء الفصل الثانى تحت عنوان «الاتجاه الاجتماعى» حيث يجسد هذا الاتجاه قضايا المجتمع المصرى، ويبلور روحه، ويبرز كفاحه ونضاله ويشيد بقيمه ومثله، ويؤصل دينه وعاداته وتقاليده، لأن الأدب تعبير عن المجتمع والأديب حين يتأثر بالمجتمع فإنه -بالتالى- يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، ويتخذ موقفاً فكرياً من مجتمعه، ويعبر عنه ويصور قضاياه عن طريق محاور عديدة منها محور الواقعية والرمزية والتعبيرية، ومنها المحور العلمى والمحور الشعبى والأسطورى، ومنها المحور الكوميدى والتراجيدى.

وقد تناول هذا الفصل جانب الدراسة النظرية والتجريدية، وجانب التطبيق والنقد والتذوق للمسرحيات: «المرأة الجديدة»و«لكل مجتهد نصيب»و«الشيطان يسكن فى بيتنا»و«المحلل»و«الجلاد والمحكوم عليه»و«الدخان»و«الفراشة»و«برج المدابغ»و«أشواك السلام»و«حبيبتى شامينا»و«ياراكسا ومشكلة الحكم»و«الأرانب» و«رحلة إلى الغد» و«الزير سالم» و«ملك القطن»و«قطط وفئران»و«جمهورية فرحات».

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان «الاتجاه الذهنى» حيث تبرز المفارقات الفعلية الدقيقة، والمواقف المضادة فى سلوك الأفراد والجماعات ولا بد من ملكه قوية لتصوير هذه المشاعر وتلك الخلجات داخل الذهن البشرى.

ومن هنا كانت أدباً مقروءاً، أو أدباً مسرحياً يقرأ فى مقعد، - بغية التأثير فى الجماهير عن طريق الرؤيا الخيالية، وتعويضهم عما فقدوه من مشاهدة العمل الدرامى، وقد جاءت محاور هذا الاتجاه منوعة بين المعقول واللامعقول، والمسرحيات الفكرية والصوفية، والرمزية والفلسفية والملحمية والتراث الشعبى.

وقد تناول الفصل جانب التجريد والتنظير لهذا الاتجاه وجانب التطبيق العلمى والنقدى للمسرحيات : «ياطالع الشجرة» و«الطعام لكل فم» و«مصير صرصار» و«نهر الجنون» و«جبهة الغيب» و«رحلة خارج السور» و«الفرافير» و«حيظلم بظاظه» و«عوالى» .

وجاء الفصل الرابع تحت عنوان «الاتجاه السياسى» حيث طرح القضايا العامة كما ترد فى شكل الوقائع والأخبار والوثائق ، وطرح القضايا الوطنية والقومية عن طريق محاور عديدة ، منها المحور الرمزى والمحور النفسى وأدب المقاومة وتوظيف الفكر الاشتراكى فى المسرحية النثرية المعاصرة .

وقد تناول الفصل طائفة من المسرحيات تندرج تحت هذا الاتجاه من حيث التجريد والتنظير والتقويم والنقد والتعليق وهى : «مسمار جحا» و«السلطان الحائر» و«أيوب الجديد» و«عبد الشيطان» و«اللحظة الحرجة» و«سليمان الحلبى» و«الرباط المقدس» و«الصفقة» و«عسكر وحرامية» و«سقوط فرعون» و«أبطال بلدنا» .

وجاء الفصل الأخير: تحت عنوان «المسرحية النثريه المعاصره «من منظور فنى»

وهذا الفصل لا يعنى بتاريخ الفن المسرحى وتنظير اتجاهاته - كسائر الفصول السابقة- «بقدر ما يعنى بالدراسة الفنية والعلمية للنصوص المسرحية المعاصرة ، عن طريق محور فنى بحت ، من حيث بنائها الدرامى والإيقاع النفسى والشخوص والحكاية والموقف والحدث واللغة والحوار ، بغية تجسيد العمل الدرامى ، وتقعيد قواعده ليتسنى للقارئ ملاحظة الفرق بينه وبين غيره من الأعمال القصصية والروائية ، ويتحقق التجاوب المنشود بين المتفرج والمؤلف وتتأكد المنفعة والإفادة ، وأعترف بأننى تجشمت كثيراً من العناء والمشقة لاخراج البحث على هذه الصورة بمحترياته وفصوله وترتيب مقدماته ، وجمع مادته ومسرحياته ، وترتيبها وتصنيفها بحكم ظروفها التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسية والنفسية ونقدها وتحليلها حتى تتجلى خصائصها وتبين سماتها التى تعين على صحه نتائجها ،

والله المستعان وبالله التوفيق

د / محمد الدالى

تأصيل الأدب المسرحي النثرى فى مصر
البذور الأولى للأدب المسرحى

يعتبر الأدب المسرحى وافداً على أدبنا العربى، فنحن لم نتوارثه عن الفراعنة ولا عن العرب . لأن المسرحية ليس لها أصول فى الأدب العربى نتيجة لعدم وجود مسرح قديم .

وإذا كانت مصر قد عرفت بعض الفنون الشعبية كخيال الظل أو الأراجوز فإننا لا نستطيع أن نزعم أن هذه الفنون قد خلقت لنا أدباً مسرحياً خالصاً، حقاً إنها كانت وثيقة الصلة بالأدب، لأن كل فن منها لا بد له من راوية أو متحدث لتوضيح الموقف أو الصورة، ومن ثم يمكننا القول : إنها كانت ممهدة لظهور الأدب المسرحى .

وإذا كان الأدب العربى قد عرف القصص القرآنى الكريم، وروى، أيام العرب وغيرها من الأساطير كقصص رستم واسفنديار والإسكندر ذى القرنين وقصص النعمان بن المنذر . . ودبجوها بالحوار المناسب والحبكة التى تربط أوصالها . . فليس معنى ذلك أن الأدب العربى قد عرف القصة أو المسرحية بمعناها الدرامى المعاصر .

وعلى أية حال فإنه من المرجح أن «البابات» المكتوبة لم تعرف إلا منذ عصر الظاهر بيبرس «وهى بابات محمد على بن دانيال الموصلى التى يحتويها كتاب «طيف الخيال» [1]

«ولما نزلت الحملة الفرنسية بلادنا حملت فيما حملت إلينا المسرح الفرنسى، ولكن ما كان يمثل عليه من روايات مثل بالفرنسية، فلم نتأثر به فى حياتنا الأدبية، إنما يأتى هذا التأثير

(١) محمد بن دانيال الموصلي : طيف الخيال، ص ٣، مخطوط بدار الكتب د . ت .

فيما بعد، حين تنشأ فيما بيننا وبين الغرب العلاقات الأدبية، وهى لم تنشأ إلا منذ أواسط القرن التاسع عشر»[1]

وقد أفاد من الحملة الفرنسية على مصر «يعقوب صنوع» حيث أنشأ مسرحاً بالقاهرة مثل عليه هو وفرقته مسرحيات مترجمة، وبرع فى فن التمثيل حتى لقب «بموليير مصر» وأنشئت دار الأوبرا ومصرت مسرحيات فرنسية وإيطالية وتمقت بالشعر والسجع والزجل حتى قبلها الجمهور وتذوقها.

يقول يعقوب صنوع: «ليس من السهل أن أروى قصة مسرحى، ذلك المسرح الذى كان فى الواقع يستدر دموع الفرح من عينى، غير أنها كانت ممزوجة بالألم، فقد ولد هذا المسرح فى مقهى كبير كانت تعزف فيه الموسيقى فى الهواء الطلق، وذلك فى وسط حديقة الأزبكية، وإذا كان لا بد من أن أعترف فلا بد إذن إن الهزليات - والملاهى والغنائيات والمسرحيات العصرية التى قامت على ذلك المسرح هى التى أوحت إلى بفكرة إنشاء مسرح عربى»[2].

والشخصية الثانية هى «مارون النقاش» الذى سبق «يعقوب صنوع» فى إقامة مسرحه بلبنان . ، مثل مسرحية «البخيل» بعد أن ترجمها عن موليير، ثم ألف كثيراً من المسرحيات أهمها «ابو الحسن المغفل» وهرون الرشيد «و«الحسود السليط» ويعتبر مارون النقاش أول من أسس فن التمثيل باللغة العربية، «وقد ولد فى صيدا وتربى فى بيروت، فكان من حداثته ميالاً إلى العلم، فأتقن الآداب اللغوية كالنحو والصرف والعروض والبيان والمنطق، وأخذ فى نظم الشعر . وفى التاسعة عشرة من عمره تعلم الحسابات التجارية على الأصول الإفرنجية وعلمها الكثيرين، فكان إمام هذا العلم فى بيروت . . وتعلم أيضاً القوانين الإدارية، وكان التجار يرجعون اليه ويستشيرونه»[3].

---

(١) د. شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ، ص ٢٣١ ، دار المعارف، ط ٧ ، ١٩٦١م .

(٢) د. محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ١٢٥ ، بيروت ، ١٩٥٥م .

(٣) د. محمد مندور : «المسرح» ص ٢٩ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩م .

وقد أخذ بعض الهواة والممثلين يؤلفون مسرحيات عربية استمدوها من قصص «ألف ليلة وليلة»ومن التاريخ العربى والإسلامى، إلا أنه كان نتاجاً ضعيفاً، لم يدخل تراثنا الأدبى بحال من الأحوال، وينبغى ان نقف قليلاً عند ثلاثة نفر قد حذقوا - بفضل ثقافتهم الغربية والعربية - فن التأليف المسرحى وهم: «فرح انطون» و«ابراهيم رمزى»و«محمد تيمور» فقد ألف أولهم مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» ١٩١٣ وأتبعها بمسرحية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» عام ١٩١٤، وألف ابراهيم رمزى مسرحية «أبطال المنصورة» عام ١٩١٥، وغطى نتاج «محمد تيمور» على سابقيه بأربع مسرحيات هى «العصفور فى قفص»و«عبد الستار افندى»و«الهاوية»و«العشرة الطيبة».

ونهض المسرح وأدبه بتكوين شركة ترقية التمثيل العربى لأولاد عكاشه وجمعية انصار التمثيل، والجماعات المدرسية لوزارة المعارف إلا أنه «منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى، كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلى، وأصبح الجانب الجاد فى المحل الثانى، ويصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد فى أوائل الفترة التى نسوق عنها الحديث، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد، وتبذل فى سبيله الكثير من الجهود، وقد كانت فرقة «رمسيس» التى كونها يوسف وهبى ١٩٢٣ هى الفرقة التى اضطلعت بهذه المهمة، وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدى. غير أن جهود فرقة «رمسيس» ما لبثت أن ضعفت فى أوائل الثلاثينات أمام معوقات كثيرة، كان المال فى مقدمتها، ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما، لإنتاج أوائل الأفلام المصرية التى بدأت تجذب المشاهدين وتحولهم من المسرح إلى دور الخيالة، وهنا مست الحاجة إلى رعاية المسرح عن طريق الدولة فألفت الفرقة القومية ١٩٣٥ - وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين، وعهد برئاستها إلى الشاعر الكبير «خليل مطران»[1].

---

(١) د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٩٧، ط٣، دار المعارف ١٩٧٩م.

وقد اهتمت الدولة بفن التمثيل فعلاً وأصبح حقيقة واقعة فى الريف المصرى حيث أنشأت وزارة الشئون الاجتماعية مسرحاً شعبياً يجوب البلاد لعرض المسرحيات الاجتماعية، وقامت وزارة المعارف بتأصيل المسرح المدرسى حتى أصبح إداة تربوية فعالة وميداناً فسيحاً لاكتشاف المواهب الطلابية، والبراعم الفنية، وأنشىء المسرح الجامعى الذى قدم كثيراً من المواهب الجامعية لتكون نواة للراغبين فى الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

ومنذ عام ١٩٣٠ طغت المسرحيات النثرية على المسرحيات الشعرية اللهم إلا ما ظهر من مؤلفات أمير الشعراء «أحمد شوقى» [١] ثم الشاعر عزيز أباظة [٢] ولعل السبب فى ذل: هو سيل المؤلفات المسرحية من قبل «محمد تيمور» و«توفيق الحكيم» وإذا كان التأليف المسرحى قد تعثر فى أوائل القرن الماضى لعدم وجود مسارح فى البلاد العربية ولوجود فجوة بين الشرق والغرب فضلاً عن التخلف الثقافى والحضارى الذى جره الاستعمار على هذه البلاد، فإن الناقد الفرنسى «جورج ألبير» يرى أن الدراما الحقة والتراجيديا على وجه الخصوص تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الاسلامية» [٣].

ويناقش الأستاذ توفيق الحكيم هذا الرأى مدافعاً عن الاسلام بقوله: «لقد سمح الإسلام للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التى أنتجها الوثنيون فهذا كتاب «كليلة ودمنة» الذى نقله ابن المقفع عن اللغة الفهلوية، وهذا كتاب «الشاهنامة للفردسى» الذى نقله «البندارى» عن الفرس فى عهدهم الوثنى. وإن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات أبى

---

(١) كتب علي بك الكبير عام ١٨٩٣ كما ورد على لسان ابنه في كتابه «أبي شوقي» وكتب مصرع كليوباترا عام ١٩٢٧م، وكتب مسرحية «مجنون ليلى» عام ١٩٣١م، وكتب مسرحية «قمبيز» في نفس العام، ثم كتب «عنترة» و «أميرة الأندلس» عام ١٩٣٢م.

(٢) لعزيز أباظة، نتاج مسرحي خصب منوع يتمثل في عشر مسرحيات تتنوع بين تاريخية وأسطورية وعصرية هي: قيس وليلى والعباسية والناصر، وشجرة الدر، وغروب الأندلس، وشهريار، وأوراق الخريف، وقافلة النور، وقيصر، وزهرة.

(٣) من مقالة بمجلة الآداب، العدد السابع، يوليو ١٩٥٧م، ص ٣٤.

نواس ولا دون نحت التماثيل فى قصور الخلفاء، ولا دون براعة التصوير فى «المنياتور» الفارسى، كما إن الاسلام لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التى تحمل طابع الوثنية وتقاليدها»[1] .

ويرى الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل «أن هذه الأسباب قد تكون منطوية على شىء من الحقيقة، رغم أنها ليست فى مجملها كافية لتفسير الظاهرة أو المشكلة، ومازالت فى حاجة إلى بحث تاريخى يكشف لنا عن مبررات من حياة العرب أكثر صلابة من كل ماتقدم من فروض، وإلى أن تتوافر هذه الدراسة وتلك البحوث لا نملك إلا أن نتقدم بفروض فى مجال هذا التفسير»[2] .

(١) توفيق الحكيم : مقدمة أوديب، ص ٣٠، ط٢، سنة ١٩٥٧م.

(٢) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٤٧، دار الفكر العربي، ١٩٦٨م.

خصائص الأدب المسرحي

على أية حال بمرور الزمن تبلور هذا الأدب وأصبحت له سماته ومميزاته وعناصره «فهناك العنصر العقلى ويتمثل فى الفكرة التى تفرض نفسها على الكاتب والتى يعبر عنها فى عمله الفنى، وهناك العنصر العاطفى وهو الشعور كائناً ما كان توعه والذى يثيره الموضوع فى نفسه والذى يود هو بدوره أن يثيره فينا، وهناك عنصر الخيال وهو القرة التامة على التأمل القوى العميق، وهناك العنصر الفنى أو عنصر التأليف، والأسلوب الذى يشكل ويهذب المادة التى يستقيها الكاتب من خضم الحياة وفق مبادئ النظام والتناسق والجمال والتأثير.»[1]

وهناك من خصائص هذا الأدب المسرحى أنه فن جماعى إلى حد كبير، «فالكاتب المسرحى لا يستطيع ان يتحكم تحكماً تاماً فى عمله الفنى كما يفعل كاتب القصة مثلاً لأنه مضطر أن يراعى اعتبارات خارجية كثيرة، منها الممثلون الذين يقومون بتمثيل مسرحيته ومنها الإمكانات المادية للإخراج، ومنها المخرج نفسه الذى كثيراً ما يحرص على أن تكون له الأولوية فى تفسير النص أو على أن يظهر اتجاهه الخاص فى الإخراج دون مراعاة لوجة نظر المؤلف».[2]

ثم هناك الجمهور الذى يصعب إرضاؤه لتفاوت أفراده من جهة ولتباين أجزائه النفسية من جهة أخرى، ويضاف إلى كل أولئك مشكلة اللغة التى ينبغى أن تكون واقعية مصقولة تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص المسرحية.

---

(١) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص ٢٣ ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٢) د. علي الراعي: فن المسرحية ، ص ١٦ ، دار التحرير للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٥٩م.

«والأدب المسرحي كعمل فني يجب أن يكون كلاماً متناغماً على الرغم من تباين أجزائه، وأن تتمثل فيه الوحدة الفنية التي تعتمد على دقة الإحساس والتناسب العام والقدرة على التمييز بين ماهو متصل بصميم الموضوع وما ليس كذلك» [1] .

«قد نقرأ العمل الأدبي لأغراض كثيرة، ولكن إذا نظرنا إلى الأدب المسرحي على أنه قوة حقيقية وجب علينا أن نبحث عن مصدر أسباب الرضى الأساسية، وهي تتمثل في صفات الوضوح وعمق الفهم وسمو الروح، ويتحقق الوضوح من خلال إحساس المؤلف بالصورة، فالمؤلف يختار المادة وينظمها وفقاً لغرض خاص، وهو بذلك يركز الاهتمام على الشكل الجوهري للأشياء في العالم المرئي وغير المرئي، وهو بذلك يومىء إلى الغرض الذي يوجه التجربة، ومؤلفات كبار الكتاب تهدي إلى السلوك بأوسع معانيه، لأنها تكشف لنا عن النظام الدقيق وعن الحكمة والتوافق بين العناصر المختلفة التي بدونها تبدو الحياة أجزاء لا معنى لها، وهذا العمل يتضمن توضيحاً للتجربة، لا عند المؤلف وحده، بل عند القارئ كذلك، وذلك باتحاده مع المؤلف خلال عملية التمثيل» [2] .

فالعمل الأدبي المسرحي يرتاد بنا الحياة ويخلق بيننا وبينها علاقات جديدة من الفهم والمعرفة، وهي الغاية التي تسعى إليها الإنسانية في نشاطها الدائب، فهو إذن «ليس شيئاً بسيطاً، إنه يستمد من الحياة ولكنه ليس مجرد معنى للحياة، أو فكرة عنها نتعلمها، كما نتعلم الأشياء الأخرى، أو كما نتعلم ذلك من الفلسفة مثلاً» .

«إنه طاقة هائلة تشع ألواناً من الإشعاعات على مر الزمن، فلا يخبو لمعانها حتى يتجدد مع الإنسانية المتجددة الدائبة التجدد، وهو طاقة هائلة التأثير، فيكفي أن يقول الأديب كلمته حتى يكون لها من الفعل بالنفوس من تحريك الأرواح ما يفوق أثره كل قوة، ذلك أن فعلها لا يقتصر على جماعة من الناس في وقت من الأوقات، ولكن من الممكن أن يمتد إلى

(١) نفس المرجع ، ص ٢٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

كل إنسان فى كل زمان ومكان، يوم يطلق الكاتب مسرحيته يكون العالم قد كسب قوة هائلة جديدة، بل قوة بانية خالدة»[1]

«ومن خصائص الأدب المسرحى انه يتطلب مرحلة اسمى فى الثقافة والتفكير والقدرة الفنية، فهو محاكاة إن لم يكن خلقاً للحياة والشخصيات وقدرة على تحريكها وفق ملابسات حياتها وطبائعها المفطورة فيها، وما ترمى إليه من أهداف وتستجيب إليه من غرائز وأحاسيس وأفكار وأوهام فهو فن معقد لا يظهر ولم يظهر إلا بعد أن وصلت الإنسانية إلى مرحلة كبيرة من النضج، ومن ثم فهو يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى، كما يجمع فى الإخراج فنون التصوير للمناظر والنحت للتماثيل التى تظهر على المسرح، ولذا اطلق على المسرح «ابو الفنون»[2] .

ومن خصائص الأدب المسرحى أن كل مسرحية يجب أن تتوفر فيها وحدة الموضوع حتى تخلو من التفكك والاصطناع، وحتى تأتى أكثر مشاكلة للحياة، كما تجرى أحداثها فى زمان ومكان معقولين غير مسرفين فى الطول والقصر «قانون الوحدات الثلاث» وهكذا تخلق المسرحية التى تعالج موضوعاً تاريخياً مستمداً من حيا « الملوك والنبلاء والأبطال، للوصول إلى الأصول الفنية الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الانواع» .[3]

ومن خصائص الأدب المسرحى أنه يحقق «المتعة والمنفعة» وهذا ما يعبر عنه فى مجال الدراسة المسرحية بكلمات اصطلاحية متزاوجة مثل: المسرحية والعرض أو النص والإخراج، أو الكلمة أو التجسيد، أو الممثل والمؤلف أو الخلق والتفسير، ومعنى هذا أن العمل أو الأدب المسرحى - كحبة فول - من شقين: يتمثل أولهما فى عمل المؤلف، المسرحى، والآخر فى عملية التجسيد وهكذا لا تكتمل حياة المسرح بلا نص مسرحى، ولا تكتمل حياة النص المسرحى بلا مسرح، ومن ثم جاء تعريف المخرج الانجليزى «جوردون

---

(١) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص ٢٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٢) توفيق الحكيم : فن الأدب ، ص ٩٨ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، ١٩٥٧م.

(٣) المرجع السابق ص ٩٩ .

كريج» «أن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص ولا المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التى تؤلف هذه الأشياء» من الفعل الذى يعد روح التمثيل الصحيحة والكلمات التى تعد جسم المسرحية والخط واللون وهما خير ما فى المنظر والإيقاع الذى يعد جوهر الرقص» .[1]

ومن خصائص العمل المسرحى أنه يمشى ويتكلم أمام أبصارنا، فالتجربة الدرامية فى صورتها الكاملة عبارة عن خبرات فنية متضافرة، يسهم فيها المؤلف والمخرج والممثل، ومصمم الديكور ومنفذه بالإضافة إلى جهود عدد كبير آخر من العمال الفنيين، إلا أن هذه التجربة لا تكتسب حياتها الصحيحة إلا بوجود طرف ثالث، وهو جمهور المشاهدين الذين يمارسونها .

والمسرح الذى يزاوج بين الكلمات المسرحية وعناصر التجسيد، لا يحيا الحياة الصحيحة إلا بوجود النظارة، الذين من أجلهم كتب النص، وأخرج، بل إن النظارة هم الذين يحددون قدرة المسرحية ومصيرها، ولا يمكن أن تعرض مسرحية لذاتها بلا جمهور يرضى عنها أو يرفضها، ويقول الكاتب الفرنسى «جان جيرودو» فى هذا السبيل : «إن النص المسرحى الجديد أشبه بإناء مصنوع من الطين، أما الحرارة التى تحوله إلى فخار وتظهر ألوانه الحقيقية وقيمته العامة فتتمثل فى جمهور المشاهدين»[2] .

إذن فالعرض المسرحى المتكامل عبارة عن مثلث تتألف أضلاعه من نص وعوامل إنتاج ومتفرجين «لأن المسرح فن الفنون يرتبط بالمكانية التى تعتمد فى صياغتها على التشكيل فى الفراغ لأنها فنون بصرية مثل التصوير والزخرفة والنحت والعمارة، ويرتبط بالفنون الزمنية التى تعتمد فى صياغتها على التشكيل فى الزمن، لأنها فنون سمعية كالموسيقى التى تعتمد على اللحن والإيقاع والصمت إذا ما استخدم بين الأنغام، ومثل الملحمة والرواية والقصة

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، انظر ص ١٩٦ وما بعدها ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٧ .

(٢) د. علي الراعي : فن المسرحية ، ص ١٩ ، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٥٩م .

والنص الشعرى لأنها جميعاً فنون سمعية، ويرتبط أخيراً بالفنون التى تعتمد فى صياغتها على التشكيل فى الفراغ والزمن فى وقت واحد كالرقص إذا ما تعقدت مركباته وصار «باليه».[1]

(١) توفيق الحكيم : فن الأدب ، ص ١٠١ ، المطبعة النموذجية بالقاهرة، ١٩٥٧م.

القصة الممسرحة

العلاقة بين القصة والمسرحية علاقة التحام وبناء يصعب الفصل بينهما، فالأدب المسرحي هو القصة الممسرحة ذات الهدف أو القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة، والتي تقدم هذا الحدث تقديماً فنياً خاصاً، يستوعبه القارئ أو المتفرج، ثم يخرج منه وقد حدث في نفسه شيء ما أو قد خرج بشيء ما، هو ما قصد إليه المؤلف وما رمى إليه من وراء كلمته»[1].

والمسرحية قصة مترجمة إلى حركة عن طريق الشخوص والحوار ومقسمة تقسيماً خاصاً يعطيها القدرة على التحرك ويمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه، فالشخوص بما تقول وما تفعل تنقل القصة المسرحية من بداية معينة إلى وسط، ثم إلى نهاية، وهذه المراحل الثلاث وجودها لازم لإحداث الحركة وإفساح المجال للتطور فضلاً عن أن بدايه القصة المسرحية من نقطة معينة وتطورها إلى نقطة ثانية وانتهائها عند نقطة ثالثة يقيد معنى الاختيار، فالمؤلف لا يورد حوادثه اعتباطاً، وإنما يختار من الحوادث ما يحقق غرضه وهدفه، وما هو خليق بأن يترك في نفوس قرائه أكبر قدر ممكن من الأثر، وعلى هذا يرتب مسرحيته ترتيباً خاصاً، ذلك لأن الحكاية في المسرحية هي التي تمنح المؤلف الفرصه كي يبرر أمامنا معنى الحياة كما يراها هو، وتيسر له العطاء بفنه الغزير، وتجعله يستطيع أن يستحدث فينا التأثير الفني والأخلاقي الذي يهدف إليه من وراء مسرحيته.

---

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص ٢٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦.

فالأدب المسرحى قصة وحركة وشخوص وحوار وعقدة وحبكةوإفادة ومتعه، وهو بدون ذلك يتحول إلى حركات وكلمات لا معنى لها ولا رابط يربطها . . . أن النص المسرحى ينبغى أن يدخل فى الاعتبار كل هذه العوامل واحتياجاتها المختلفة وأن الذى يتعرض للكتابة المسرحية لابد له من أشياء أهمها :

أن يغشى دور المسرح لكى يتعلم فيه كل صغيرة وكبيرة، خلف الستار وأمامها .

وأن تكون له خبرة واسعة بالحياة الإنسانية، يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذى يجرى عليه العالم الإنسانى .

وينبغى للكاتب المسرحى الناشئ أن يقرأ ما استطاع فى أدب المسرح العالمى ويولى اهتماماً خاصاً للأعلام من اليونان إلى يومنا هذا . . . وأن يتمتع بخيال خصيب يساعده على ابتكار صور جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجوائها، بحيث يبدو ما ينتجه كأنه وقع فعلاً فى الحياة من شدة مطابقته لها .

وأن يلتزم بهدفه الخاص أو رسالته التى يتحمس لها، ويسعى جاهداً لتحقيقها من خلال القطاع الذى يصوره من الحياة فى مسرحيته .

وينبغى للكاتب المسرحى أن يحرص على سلامة عمله من الوجهة الفنية قبل كل شىء، بحيث لا تنسيه حماسة المتفرجين أو إعجابهم الشديد - القواعد الفنية للمسرحية .

وأن يضع الكاتب المسرحى نفسه موضع المتفرج أو المشاهد حين يزمع كتابة مسرحيته وخصوصاً وهو يكتب عملاً «تراجيدياً» إذ أنه بهذه الطريقة يستطيع أن يميز ما هو مناسب عن غيره ويتحاشى المتناقضات .

وأخيراً يجب على الكاتب المسرحى عندما يختار موضوعه أن يرسم خطة عامة ومنهاجاً يسير عليهما، ثم يرسم التفاصيل، ويطبق الحدث حتى يبدو متناسقاً ومحققاً للخطة .

أعمال مسرحية تمثل روح الفترة

ليس عجيباً أن تندلع ثورة يوليو الكبرى فى مجتمع له أصالته وقيمته ومثله، ولئن كان الاستعمار قدحاول طمس معالمه ومحو حضارته فأن ذلك لم يخمد روح الأصالة فيه، أو يقضى على كفاحه ونضاله بل ظلت مثله قائمة وتراثه ماثلاً وحضارته رائدة . . مثلها مثل الجذوة المستعرة تحت الرماد . .

أثارت الثورة عواطف المسرحيين وشحذت عقولهم فلبوا مطالب الفترة بروح عاليه، وصدور منشرحه، وقلوب واعية، وإيماناً منهم بتأثير الكلمة وقوة فعاليتها، فجاء نتاجهم مزيجاً من حيث الشكل بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وخليطاً من حيث المضمون الاجتماعى والسياسى والتاريخى والذهنى، وعبرت عواطفهم وأحاسيسهم - فى تفاوت- عن مشاكل مجتمعهم.

وإذا كانت هناك بعض المسرحيات النثرية السابقة على الثورة لتوفيق الحكيم ومحمود تيمور تستحق النظر فيها كأعمال أدبية، فإن معظمها يتسم بالاتجاه الاجتماعى، فقد جمع الحكيم فى مجلد «مسرح المجتمع» إحدى وعشرين مسرحية تعالج مشاكل اجتماعية وأخلاقية وسياسية، ولم يقتصر نتاجه على الاتجاه الاجتماعى، بل جاوزه إلى اتجاهات تاريخية وأسطورية وفكرية ذهنية وسياسية واشتراكية.

كما عالج محمود تيمور كثيراً من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد متجهاً اتجاهاً تاريخياً قومياً وعربياً كما فى مسرحية «المنقذة» التى صور فى بطلتها - بنت خليل بك

شيخ البلد - الصراع النفسى بين الاعتراف بالجميل وإنكاره، كما عالج مسرحيات طويلة استمدها من التاريخ العربى مثل «ابن جلا» و«حواء الخالدة» التى تناول فيها حب عنترة وعبلة» و«اليوم خمر» و«صقر قريش».

وتزخر مسرحياته جميعاً بالتحليل النفسى وبالصراع بين العقل والغريزة وبالعقد الباطنة، حتى لتصبح بعض الشخوص مزدوجة الشخصية فلها ظاهرها فى سلوكها، ووراء هذا الظاهر، باطن خفى يلمع على جنباتها من حين إلى حين». [1]

والحق أن توفيق الحكيم قد وسع دائرة مسرحياته الاجتماعية فعالج طغيان النزعة المادية على الأخلاق والمثل العليا وفساد الحكم وضروباً شتى من الشذوذ فى السلوك الفردى والاجتماعى فى أعمال مسرحية منها :-

أريد أن اقتل:

نشرت ضمن مسرح المجتمع، ١٩٥٠ والهدف من المسرحية كشف النفاق الاجتماعى الذى لم يلبث أن ينهار أمام غريزة حب البقاء أو المحافظة على الحياة.

أريد هذا الرجل :

نشرت ضمن مسرح المجتمع ١٩٥٠ والهدف من المسرحية أن الوقت قد آن لتقول المرأة رأيها فيمن يتقدم لخطبتها بعد أن كانت تطرق وتصمت، وكل أمرها موكول إلى والديها حيث لا حول لها ولا قوة.

أصحاب السعادة الزوجية:

نشرت ضمن مسرح المجتمع ١٩٥٠، وهى مسرحية من وحى الحياة الزوجية فحواها أن الصراحة بين الزوجين لا تفيد، لأن الزوجة بطبيعتها لو أن الله تعالى أرسل إليها ملكاً من السماء لملازمة الزوج وتتبع خطواته، لظلت على ظنها السيء بزوجها مادامت الثقة معدومة.

(١) د. شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٣٠٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١.

أعمال حـــرة :

نشرت ضمن مسرح المجتمع ١٩٥٠

والهدف من المسرحية واضح فى كشف الألاعيب التى يقوم بها القطاع الخاص وتواطؤ القطاع العام فى بلد كدنا أن نطلق عليه شعار «اسرق واحرق».

أمام شباك التذاكر :

مكتبة الآدب ومطبعتها النموذجية ١٩٥٥ . ومضمون فكرتها أن المرأة قد لعبت دوراً كبيراً فى حياة الحكيم من الناحيتين الشخصية والفنية .

بين الحلم والحقيقة :

نشـرت ضـمن مـجلد «عـهـد الشـيطان» المطبـعـة النمـوذجـيـة بالقـاهرة ١٩٦٤ . وفحواها أن الزوجة تقارن التمثال الذى صنعه زوجها بنفسها، وتبلغ بها الغيرة ألا تطيق رؤية زوجها وهو يتغزل فى التمثال، فتدفعها الغيرة إلى تحطيمه .

بين يوم وليلة :

نشـرت ضـمن مسـرح المجتـمع ١٩٥٠ ، ومفـادها أن صـاحب السلطة والنفـوذ والمنصب المرموق قد يصدق البطانة النفعية التى تماسحه كجلدة الوجه المتغيرة باستـمرار . . ولكنه من السـهل جداً أن ينسى ذلك لأنه غير قـائم على أسس أو بيان .

تقرير قمرى :

نشرت ضمن كتاب «مجلس العدل» المطبعة النموذجية بالقاهرة ١٩٦٢م .

وهى مسرحية قصيرة مفادها هو طلب العدل والسلام فى الأرض والسماء . إنها صرخة فوق أرضنا الملوثة بالظلم والدم وفوق القمر النقى الطاهر حتى الآن . . . وهو يرقب فى خشية ورجاء قدوم الإنسان .

جنسنا اللطيف :

نشرت ضمن المجلد الأول «المسرحيات توفيق الحكيم» «المطبعة النموذجية بالقاهرة ١٩٥٥ .

مسرحية عصرية تصور نزول المرأة إلى ميدان الحياة العملية ، ووقوفها بجانب الرجل على قدم المساواة . . وقد تفوقه .

حصحص الحبوب :

نشرت ضمن كتاب الحمير دار الشروق بيروت ١٩٧٣ .

وفحواها أن كثيراً من أصحاب المناصب والوظائف الكبيرة ليسوا جديرين بهذه المناصب . . إنهم كالحمير تماماً مهما تغيرت أشكالهم وتباينت أوضاعهم .

حياة تحطمت :

نشرت ضمن مجلد «مسرحيات توفيق الحكيم» جزء ٢ مطبعة النهضة القاهرة ١٩٥٥ .

ومغزاها أن النفس الضعيفة تهلك صاحبها وتورده موارد التهلكة إذا تمكن منها مركب النقص والهزيمة .

الخروج من الجنة :

نشرت ضمن مجلد «مسرح المجتمع» ١٩٥٠ .

وفحواها أن المرأة المحبة هى التى تضحى بحبها وتهجر حبيبها لأنها تحس أنه فنان موهوب ، ولكنه كسول متراخ ، وهى تعتقد أن فى هجره وإشعال نار الألم فى صدره ، ما يحفزه إلى التعبير عن مكنون نفسه أى إلى الإبداع الفنى .

الرجل الذى صمد :

نشرت ضمن كتاب «عوالم الفرح» سلسلة كتب للجميع مطابع شركة الإعلانات الشرقية ١٩٥٨ .

قصة تمثيلية من وحى تيار المجتمع، فحواها أن الفضيلة الصادقة قد تنتصر على الإثراء الشديد، فالمسألة مسألة مبدأ، وان عيون الناس الرفيعة لا تبهرها الأضواء أو الثراء الفاحش.

رصاصة فى القلب :

نشرت ضمن «المسرح الممنوع» ١٩٥٥.

قصة تمثيلية من ثلاث فصول، توفرت فيها الفكاهة والصراع بين الشخوص - صراع الواقعية والمثالية، صراع المرأة العصرية التى تتقدم لصيد الرجال بدلاً من أن يتقدم لاصطيادها الرجال.

الزمـــار :

نشرت ضمن المسرح الممنوع ١٩٥٥.

مسرحية فكاهية فى فصل واحد مضمونها يدور حول ممرض مغرم بالفن، نشأ فى بيئة ريفية محباً للأغانى الشعبية وتعرف على رفيقته فى الحياة، والطيور على أشكالها تقع.

ساحـــرة :

نشرت ضمن مجلد «مسرح المجتمع» ١٩٥٠.

تمثيلية من فصل واحد من وحى الحوادث الجارية مؤداها أن السحر موجود فى هذا العالم، والدليل أنه يمكن أن يربط ويوثق الصلة بين اثنين حتى يصبحا شيئاً واحداً، وهذا ما لم تستطع تحقيقه المادة أو العاطفة.

سر المنتحرة :

نشرت ضمن «مجلد المسرح الممنوع» ١٩٥٥.

تدور فكرتها عن الزمان والعمر وأثرهما على النفس البشرية مما جعل الشخوص متناقضين فى حركاتهم ونفسياتهم وحالاتهم.

سوق الحمير :

نشرت ضمن «كتاب الحمير» مطابع الشروق بيروت ١٩٧٢ .

والهدف من المسرحية ان للحمير لغة يتفاهمون بها كما للأنسان لغة ، وقد تهتف الحمير أو تصفق أو تصفر كما يصفق ويصفر المصفرون ، إلا أن الحمير حينما تريد سماع صوتها تطلقه بحرية كاملة .

شاعر على القمر:

نشرت ضمن «مجلس العدل» ١٩٦٢ .

والهدف من المسرحية طلب العدل والسلام فى الأرض وعلى سطح القمر ، لأن الجشع وروح الشر والعدوان تسيطر على الأرض .

شمس النهــار :

مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية ١٩٦٤ .

هذه المسرحية تدعو إلى فكرة اشتراكية ، حيث تحبب العمل ، وتقدس الاعتماد على النفس ، العمل شرف والعمل واجب . . . . .

الشيطان فى خطر :

نشرت ضمن «المسرح الممنوع» ١٩٥٥ .

فحواها أن المرأة لا تقل خطراً عن الشيطان ، فهى تشن الحرب وتعلنها ولا يستطيع الزوج مقاومتها حتى وإن كان فيلسوفاً .

صاحبة الجلالة :

نشرت ضمن «المسرح المنوع» ١٩٥٥ .

مسرحية فى خمس فصول فحواها أن زواج الملوك يجب أن يقوم على أساس التكافؤ ، تلك هى العلاقة الطبيعية الرسمية التى تدخل من الباب الكبير . . أما الحب فى هذا الوسط ليس له وجود فقد خرج من باب الخدم أو باب المطبخ .

العش الهادئ :

مطابع اخبار اليوم ١٩٤٨ .

مؤداها أن الفنان إذا ما ربط مصيره بامرأة ما استطاع أبداً أن ينتج ، ويقابل ذلك أن المرأة تضع ، والسقف الواحد لا يتسع لأكثر من عملية وضع واحدة .

لا تبحثى عن الحقيقة :

نشرت ضمن كتاب «دقت الساعة» القاهرة ١٩٥٤ .

وتهدف المسرحية إلى أن البحث عن الحقيقة بين الزوجين محال ، وأنه عنصر من عناصر الجو الذى يخيم على كل بيت كعنصر الهيدروجين فى جو الأرض منذ أن هبط آدم وحواء إلى الأرض وشيدا بيتهما الأول ، فحواء تعتقد ان آدم أخفى عنها شيئاً عن الحقيقة لتصبح عارية يتطلب الكذب والخداع فى نظر الزوجة .

لعبة الموت :

مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية ١٩٥٣ .

وفحوى المسرحية أن المرأة قد تكون صديقة للمرأة وقد تكون عدوة . . إن المرأة الصادقة لها صفات الصديق تماماً . . الكرم والمجاملة والتسامح ، وعلى العكس تكون المرأة العدوه مع البخل والتحدى والقسوة . . الحياة مليئة بالمفاجآت والمفاجآت تكون بين أحضان الكتب والمخطوطات والطبيعة هى ام الكتب . . وكل هذه مرايا تكشف عن العيوب دون مداراة أو رحمة .

اللص :

مطابع أخبار اليوم ١٩٤٩ .

قصة تمثيلية استقاها الحكيم من وحى رجال الأعمال وصراع الأجيال فحواها أن رب العمل حين يقسو على عماله ويستنزف جهودهم وثمرة كدهم قد يدفعهم ذلك إلى نهبه وسرقته .

مجلس العدل :

نشر ضمن كتاب «مجلس العدل» ١٩٦٢ .

وتهدف المسرحية إلى صرخة فوق أرضنا الملونة بالظلم والدم وفوق القمر النقى الطاهر حتى الآن، وهو يرفض فى خشية ورجاء قدوم الإنسان لتحقيق العدل والسلام فى الأرض والسماء .

مفتاح النجاح :

مطابع أخبار اليوم ١٩٤٩ .

قصة تمثيلية من وحى الأخلاق الشاذة والوصولية، وتهدف إلى إن الجهد والكد والنبوغ والإخلاص والاجتهاد أشياء لم تعد هى درع الوصول إلى النجاح، إنما المواهب المدفونة فى الشخص تغنى عن ذلك كله، إذا اهتدى الشخص إليها .

نحو حياة أفضل :

مطابع أخبار اليوم القاهرة ١٩٥٠ .

فحواها أن إصلاح الناس يعجز عنه من يملك أخطر قوة على الأرض وهو «الشيطان» لأن الله قد كتب عليه ﴿ **إِنَّ عِبَادِى لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلاَّ مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ** ﴾ .[1]

ونوجه اهتمامنا في الصفحات التالية إلي طائفة من الكتاب المسرحيين الذين شاركوا بإنتاجهم المسرحي إبان الفترة المحددة لدراسة البحث من هؤلاء الدكتور رشاد رشدي :

(١) قرآن كريم ، الآية ٤٢ من سورة الحجر .

لعبة الحب :

١٩٦٢ وقد عالج فيها المؤلف حاجة الرجل إلى المرأة بيلوجياً.

نور الظلام :

١٩٧١ وهو يلح فيها على أهمية الشكل ولو على حساب الموضوع ويستمر البحث عن الذات فى المسرحية ليرينا كيف تستخدم المرأة الرجل.

حلاوة زمان :

مسرحية حاول المؤلف فى معالجتها أن يتخلص من أرق الماضى وأنين الذكرى.

ومعظم مسرحيات رشاد رشدى يمكن أن تعد مزيجاً من العبثية والرمزية تنسج فى نسق متواصل مثل «المرأة والبيت» و«الدمى» و«الشجرة».

وقد ارتفع الكاتب «علي سالم» بالكوميديا الواقعية المتسمه بالاتجاه الاجتماعي عن طريق استخدام الكاريكاتير وأشهر مسرحياته :

انت اللى قتلت الوحش :

وهى مسرحية صيغت صياغة عصرية من «اوديب» فغير الأسطورة الاغريقية تمام التغيير بحيث جعلها تعكس القرن العشرين بصفة عامة والوضع فى مصر حتى هزيمة ١٩٦٧ بصفة خاصة، والهدف من المسرحية «التنديد» بالشرور الاجتماعية والسياسية التى عمت البيروقراطية الفاسدة.

الرجل الذى ضحك على الملائكه :

يصور فيها بطل المسرحية رجلاً يعيش حياة الغش والرشوة والتزوير والتزييف فى الدنيا ثم يموت ويفعل أفعاله هذه فى حضرة الملائكة . . ولما عاد إلى الأرض مرة اخرى - وكان قد وعد بتغيير سلوكه - شرع مرة اخرى يمارس سلوكه المشين.

ولا العفاريت الزرق :

وفى هذه المسرحية يصور الكاتب مجتمعنا فاسداً على رأسه شخصية عطية «وهو يحلم أن يغدو ممثلاً ويقرر عفريته الأزرق أن يمنحه الفرصة، ثم يغدر به عند توقيع العقد، ومغزى المسرحية أنه ما من إنسان برئ أو ساذج، بل ولا حتى العفاريت الزرق ذوو البأس يمكن أن ينجوا من فساد الإنسان الحديث.

أما الكاتب «نعمان عاشور» فهو يختلف عن سابقه «علي سالم» فهو أعم وأشمل وأغزر إنتاجاً، بل ضمن نفسه في قالب الهجائيين للمجتمع فحسب، بل ضمن مسرحياته اتجاهات سياسية واجتماعية وفكرية واشتراكية مثل :

الناس اللى تحت :

فبطل المسرحية لا تعرف نفسه المرارة، بل هو دائماً سخى يخف إلى نجدة زملائه.. وتهدف المسرحية إلى الاستخفاف بالمجاملات والسخرية منها دون غلظة فى الطبع أو بلادة فى الحس.

الناس اللى فوق :

لم يطرق نعمان عاشور فى هذا العمل ما طرقه من قبل، فهو ليس مسرحية بالمعنى التقليدى، ولكنه دراسة درامية لقضية من قضايا العصر: هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورة ٢٣ يوليو فى البناء الطبقى لمجتمعنا وفى العقلية والأخلاقيات والسلوك وبخاصة فى طبقة الناس اللى فوق».

صنف الحريم :

فى هذه المسرحية يعالج الكاتب مشكله تعدد الزوجات وما تثيره من مصاعب داخل الأسرة ولكن نعمان عاشور عالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق

المرحلة التى نعيشها اليوم، فهو لا يحمل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها للنساء.

وابور الطحين :

ملهاة ريفية ساخرة كتبها نعمان ونشرها ١٩٦٥ الدار القومية بالقاهرة.

ومن الكتاب المسرحيين الذين خلقوا لأنفسهم عالماً يستطيعون أن يحققوا فيه ما يحتاجون إليه من الحب والدفء والثراء السحري والازدهار - الدائم - والجاه العريض «يوسف إدريس» ومن مسرحياته :

ملك القطن :

١٩٥٤ مسرحية سياسية تعكس عطف المؤلف وفهمه لقضية الفلاحين المعدمين الذين لا يملكون أرضاً.

المهزلة الأرضية :

١٩٦٥ مسرحية تتناول وتعرض نظريات كثيرة، كالافكار الذهنية والفلسفية فضلاً عن احتوائها أحاديث طويلة تكاد تكون خطباً رنانه.

المخططين :

١٩٦٩ نشرت فى مجلة المسرح ثم صودرت.

ومضمونها يصف المجتمع الناجم عن فلسفة عبد الناصر السياسية فالشخصيات فاسدة، والألفاظ والشعارات والنفاق، ومراكز القوى الضاغطة على الحكم.

الجنس الثالث :

١٩٧١ فى هذه المسرحية يبحث الإنسان عن الفردوس الأعلى والسعادة المرموقة على الأرض عن طريق الخيال فأوجد المرأة المثالية .. وفى النهاية يؤمن الإنسان

بأن الإراده - الحازمة والمحبة والأمل كافية لقهر الموت والتغلب على كل العقبات التى تعترض طريقه إلى تحقيق الذات .

خبطة العمر :

مسرحيات قصيرة لسعد الخادم دار المعارف ١٩٦٥ .

خمسة وخميسة :

محمود تيمور الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

شرف المهنة :

محمد جلال كشك مكتبة دار العروبة ١٩٦١ .

افيجنيا :

اسماعيل البنهاوى المجلس الاعلى للآداب والعلوم ١٩٦٣ .

طبق اليوم :

رشاد حجازى - نهضة مصر ١٩٦٢ .

القضية :

لطفى الخولى - الدار القومية ١٩٦٤ .

المزيفون :

محمود تيمور مكتبة الآداب ١٩٤٠ .

الأزمة :

احمد حمروش - الدار القومية ١٩٦٣ .

ميراث العار :

محفوظ عبد العال - دار الهلال ١٩٦٠ .

الزوبعـــة :

محمود دياب – دار الكتاب العربى ١٩٦٧ .

الشبعانين :

أحمد سعيد – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .

كليوباترة تعشق السلام :

د . أحمد عثمان – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ .

الزنزانة :

السيد الشوربجى – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .

الغريب :

السيد الشوربجى – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ .

جواز على ورقة طلاق :

الفريد فرج – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢

الحالمـــه :

أمير سلامه – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢

الحواجز :

أمير سلامه – الهيئة العامة للكتاب١٩٧١

٤ مسرحيات ميلودراما :

أمين بكير – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .

البرهان :

أمين محمد ابراهيم – الكتاب الماسى ١٩٦٨ .

بيت العنكبوت :

أمين يوسف غراب - الكتاب الماسى ١٩٦٨

شقة فى الجيزة :

جاذبية صدقى - الكتاب الماسى د . ب

غروب وشروق :

جمال حماد - الهيئة المصريه العامه للكتاب د . ب

الغضب :

جمال سليم - الهيئة المصريه العامه للكتاب ، ١٩٧٢

حكاية ثلاث بنات :

جمال عبد المقصود الهيئه المصرية العامة للكتاب د . ب

تنويعات على حكاية شعبية :

حسن احمد حسن - الهيئة العامة للكتاب د . ب

إخوان الصفا :

حسن احمد حسن - الهيئة المصرية العامة للكتاب د . ب

الدنـــس :

حسن احمد حسن - الهيئة العامة المصرية للكتاب د . ب

طريق الخلاص :

حسن سند السيد الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٠

الصعاب :

حسين سليم الهيئة العامة المصرية للكتاب د . ت

الغربـــاء :

خليف منير الخضيرى الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٠

القضاء والقدر :

خليل مطران الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٦

صياد اللؤلؤ :

خيرى شلبى الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٢

الكل فى واحد :

رأفت الدويرى الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٢

قطة بسبع ترواح :

رأفت الدويرى الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٢

لومومبا :

رؤوف مسعد - الهيئة المصرية العامة للكتاب د . ت .

النفق :

رؤوف مسعد - الهيئة المصرية العامة للكتاب د . ت .

الطبق :

سعد الدين محمود - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣

رأس العش :

سعد الدين وهبه - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢

سكة السلامة :

سعد الدين وهبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب د . ت .

ثلاث مسرحيات:

سعد الخادم - الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت.

الأعيان :

شوقى عبدالحكيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت.

هى ودرويش :

صلاح راتب - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣

خيوط العنكبوت :

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣

ملكة النحل :

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣

يا انا يا هو :

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣

فتش عن الرجل :

صدقى عبدالله - الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٢

فرحة ما تمت :

صدقى عبد الله- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢

هيا نتنفس :

صدقى عبدالله - الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٢

زوج حسب الطلب :

صدقى عبدالله - الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٢

ناظر وقف :

فتحى رضوان- الهيئة المصرية العامة للكتاب د . ت .

ومن مسرحيات الحكيم التي يغلب عليها الاتجاه السياسي:

الانتصار الخالد :

نشرت ضمن مجموعة «سلطان الظلام» المطبعة النموذجية بالجماميز ١٩٦٣ ، ومضمونها أن كل شعب يسعى ويجاهد فى سبيل استرداد مطرقته الفضية رمزاً للقوة المادية والروحية .

بنك القلق :

دار المعارف القاهرة ١٩٦٧ ، كتبها المؤلف بعد النكسة فى الفترة السوداء بعد الهزيمة حينما أثيرت مشكله الشرعية والأجهزه والبحث عن أسباب النكسة والهزيمة .

والهدف من المسرحية توجيه السخرية إلى من يهربون من مواجهة الحقيقة الواضحة ، ويعجزون عن مقاومة الواقع الأليم ، والقلق لا يعالج بالجلسات فى المكاتب ، أو التخطيط الارتجالى بهدف التنفيس فقط ، بل يكون علاجه بالبحث عن أسبابه والتخطيط العلمى للقضاء عليه .

بين الحرب والسلام :

نشرت ضمن مجلد «المسرح المنوع» المطبعة النموذجية بالقاهرة ١٩٥٥ . من المسرحيات الرمزية التى تقرر أن السياسة واقعة فى براثن الحرب ، وأنها إذا كانت تغازل السلام وتسمح له بأن يلتقى بها بين الحين والحين ، فهى لا تستغنى عن الحرب فى تحقيق أغراضها وأهدافها ، فالحرب أداة السياسه القوية ووسيلتها إلى النفوذ والثورة ، أما السلام فهو العشق الذى تهفو إليه فى فترات قليلة ومتباعدة .

تلميذ الموت :

نشرت ضمن كتاب «سلطام الظلام» المصبعة النموذجية بالقاهرة ١٩٦٣م .

وفحوى الحوار أن العالم الحديث قضى على كثير من أسباب الأمراض الفتاكة التى أودت بكثير من أبناء البشر ، ففكر الموت فى وسيلة اخرى لتكثير حرفائه وزبائنه فاهتدى إلى الحرب .

ومن مسرحيات الحكيم التي يغلب عليها الاتجاه الوطني :

الحمار يفكر :

نشرت ضمن كتاب «الحمير» دار الشروق بيروت ١٩٧٣ .

وفحواها أن رئيس الحزب والأعضاء المؤسسين له هم مجموعة من اللصوص والقراصنة ، يختفون وراء مبادئ جديدة لا يؤمنون بها .

صلاة الملائكه :

نشرت ضمن «المسرح المنوع» ١٩٥٥ .

مؤاداها أن الحرب ضرورة لا بد منها **﴿وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾** (١) .

الصندوق :

مطابع أخبار اليوم - القاهرة ١٩٤٨ .

حقق الحكيم فى هذه المسرحية توازناً واضحاً بين الفكر والسياسة وبين الرمزية والواقع ، وبين الفرجة والقراءة ، ملكة تعشق شاعراً وتجرب الحيلة لتخلو به

(١) قرآن كريم ، الآية ٤٠ من سورة الحج .

والوليد يستخدم ذكاءه عن طريق مباراة لعبة الشطرنج وتنتهى اللعبة بانتصاره وتقديم الشاعر إلى السياف ليلقى مصيره دون أن يصرح للملكة بينت شقة إلا قوله «كش ملك» .

عرف كيف يموت :

نشرت ضمن «مسرح المجتمع» ١٩٥٠ .

استمد الحكيم هذه المسرحية من وحى الصحافة والسياسة وتهدف إلى أن هناك ثلاثة أشياء لا يغنى فيها تفكير ولا ينفع تدبير : الميلاد والزواج والموت، ولكن الزمن تغير وأصبح فى إمكان الإنسان أن يتخير زوجته وموته وربما يستطيع فى المستقبل القريب أن يتخير مولده .

عمارة المعلم كندوز :

نشرت ضمن مجلد «مسرح المجتمع» ١٩٥٠ .

مسرحية من وحى أخلاق الحرب يصور لنا فيها المؤلف صورة بشعة لاحتيال المعلم كندوز الجزار على تزويج بناته بكتابة عمارته لكل منهن حتى تتزوج ثم يستردها منها لكى يكتبها لأخرى حتى يزوجهن جميعاً .

مولد بطل :

مطابع أخبار اليوم ١٩٤٨ .

مسرحية من وحى حرب فلسطين مؤداها أن بعض الأبطال لا يريحهم إلا الوضع الصحيح للأشياء، ولا يقبلون الرياء والنفاق والثناء، إنهم يعدون أنفسهم آلات تدار أو كرات يلعب بها الآمرون بالهجوم، لذا ينعكس مركز تفكير الجنود من الرأس إلى المسدس، والغريزة المجهولة يصنعون ما ينبغى أن يصنع .

النائبة المحترمة :

مطابع أخبار اليوم - القاهرة ١٩٤٩ .

عالج المؤلف فى هذه المسرحية قضية المرأة الجديدة والصراع يتجسد بين اشتغال المرأة بالسياسة ودخولها البرلمان ومحاولة التوفيق فى أعمال المنزل ورعاية الأسرة والأولاد .

وهناك كتاب مسرحيون آخرون جمعوا في كتابتهم بين الاشتراكية والرمزية حتي إذا ما أمعنا النظر في إنتاجهم وجدنا تأثير «جوكي وبيكيت» ظاهراً في هذا الإنتاج . فالكاتب «سعد الدين وهبه» جل مسرحياته ينص علي فقر المجتمع المصري قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ فمثلاً :

السبنسة :

صور فيها الكاتب سوء حال القرية المصرية قبل الثورة ببضعة شهور .

كوبرى الناموس :

يركز فيها على توقع الخلاص على يد ثورة ١٩٥٢ والبطلة - وهى رمز لمصر - تنتظر مع الشخوص فى يأس - طوال المسرحية - حدوث شئ عنيف متطرف يغير حالتهم السياسية والاجتماعية .

المحروسة :

وفى هذه المسرحية أيضاً معالجة لواقع حياة الشعب المصرى فى ظل العهد الملكى البائد ، حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمه وحشمه .

ومن الكتاب المسرحيين المحدثين «فاروق خورشيد» فقد أنتج ثلاث مسرحيات قصاراً من ذوات الفصل الواحد بدأها بمسرحية :

المسألة :

فى هذه المسرحية نجد الإنسان باحثاً عن ماهيته أو وجوده المجرد، والبحث عن الحقيقة، حقيقة الحياة، وحقيقة الكون وتنتهى المسرحية بلا . لا . لقبح ماهية الإنسان .

وتتداخل المسرحية الثالثة «حبظلم بظاظة» مع المسرحية الوسطى لتقول نعم نعم نعم للرغبة ونعم للغريزة ونعم للقوة والثراء ونعم للثأر وللحسد .

حبظلم بظظاظه :

ليست حدثاً يتطور كما هو سائر فى المسرحيات الأخرى، وإنما هى ثلاث لوحات :

فى الأولى : تستثمر الأم مفاتنها وتوظف انوثتها من أجل أن يصبح ابنها «حبظلم» واحداً من الفرسان .

وفى الثانية : تحصل الأم لابنها «حبظلم» على رتبة القائد بدلاً من الفارس .

وفى الثالثة : تخلص إلى أن النجاح هو الإله الجديد الذى يسكر الإنسان وحقيقته هو «حبظلم» الذى فلسف منطقه بكلمة «حاضر» لكل شئ .

عزبة بنايوتى :

محمود السعدنى - دار المعرفة ١٩٦١

غرفة على السطح :

عبد العاطى جلال - الدار القومية ١٩٦٥ .

الفارس العنيد :

جمال ربيع - دار الفكر العربى، ١٩٦٢

الفلاح الفصيح :

مسرحية فرعونية لعبد اللطيف الغزالى ، الدار القومية ١٩٦٤ .

وفاء الحسين :

السيد ابراهيم سالم - الدار القومية ١٩٦٤ .

القنبلة الثالثة :

مصطفى مشعل - الدار القومية١٩٦٤ .

كل شئ فى تطور :

يوسف عبدالله يوسف - دار الجوهرى ١٩٦٤ .

كليوباترا الجديدة :

عبدالعاطى جلال - دار المعارف ١٩٦٠ .

المارد العربى :

فتحى محمد عثمان - مطبعة السبع، ١٩٦٤ .

مأساة أورشليم :

عبدالعاطى جلال - دار المعارف، ١٩٦٢ .

الوحدة العربية :

رفعت عبد الرحمن النجدى - مكتبة الشعب، ١٩٦٤ .

بيت النمل :

نشرت ضمن مسرح المجتمع، المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٠ .

مؤداها أن الإنسان فى هذا الكون أقل من النمل فى البيت، لأن الأرض التى يسعى فيها كوكب صغير من مجموع الكواكب التى تدور حول الشمس، وهذه الشمس بكوكبها تتحرك فى مجره، فيها نجوم أضخم من شمسنا مئات المرات والمجرة - ليست سوى واحدة من مجرات تسبح فى الكون لا يعلم عددها إلا الله .

الجيـــاع :

نشرت ضمن مجلد «مسرح المجتمع» ١٩٥٠، فحوى المسرحية أن الجياع والفقراء فى مجتمعنا، يطبق عليهم حد السرقة كعبيد القرون الوسطى، أما الاثرياء والشرفاء فيتركون وشأنهم . وأين ذلك من مجتمع محمد صلى الله عليه وسلم وحديثه المشهور : «والله لو أن فاطمه بنت محمد سرقت لقطع محمد يدها» . [1].

الحب العذرى :

دار التحرير للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٥٧ .

والهدف من المسرحية : أن حرص البخيل على ماله وشحه وبخله يجعل الناس يطعنونه فى رجولته، فهو إن وقع فى حب فإنما يحب ثروته ويحرص على أن تبقى عذراء لا تمسها يد، ولذلك هو يعيش بدون صديق، ويموت بغير دمعة ويذهب بغير ذكرى .

---

(١) حديث شريف ، صحيح البخاري .

حديث صحفي :

أخبار اليوم - القاهرة ١٩٤٨ .

والهدف منها أن المرأة مخلوق عجيب تنبعث قوته من قلبه مباشرة، فهو إذا دفعه قلبه إلى الإتقان أو الإهمال قام ونفذ ذلك خير قيام، ويمكن للمرء أن يصير عبقرياً إذا استطاع أن يجعل من زوجته سكرتيرة خاصة له، فان وراء كل عظيم امرأة قد خلقت من ضلع أعوج .

دقت الساعة :

نشرت ضمن مجلد السرح المنوع والكتاب الذهبي ١٩٥٤ .

مفادها أن قابض الأرواح «عزرائيل» كمحصل النور إلا أن الأجير أو المحصل قد يعوقه شيء ﴿ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلا يَسْتَقْدِمُونَ ﴾ (٢).

عدو إبليس :

نشرت ضمن كتاب «عهد الشيطان» ١٩٤٢ .

فحواها أن هناك صراعاً دب بين عزرائيل وابليس عقب انتقال الرسول إلى الملأ الأعلى حيث زعم ابليس أنه يستطيع طمس معالم الدين الجديد بعد وفاة الرسول، ولكن عزرائيل رده قائلاً : هيهات هيهات . . لأن محمداً قد ترك النهج واضحاً والناس على جادة الطريق .

ولا يتسع المجال للتعريف بكل المسرحيات التي تمثل اتجاهاً دينياً في هذه الفترة ولكننا نستطيع أن نذكر منها :

---

(١) قرآن كريم ، الآية ٦١ من سورة النحل .

سيف الله المختار :

على أحمد باكثير - مكتبة مصر ١٩٥٦ .

صقر قريش :

محمود تيمور - مكتبة الآداب١٩٥٦ .

طيور الحب :

عبد الله الطوخى - مؤسسة روزاليوسف ١٩٦٤ .

الظاهر برقوق :

عثمان حلمى - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٢ .

مولد الهدى :

أحمد الشرباصى - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٢ .

الوليد بن يزيد :

ابراهيم الابيارى - الشركة العربية للطباعة والنشر١٩٥٨ .

أبو ذر الغفارى :

أحمد عباس صالح - مجلة الإذاعة ١٩٦٥

أشطر من ابليس :

محمود تيمور - دار المعارف ١٩٦٥

إله إسرائيل :

على أحمد باكثير - دار القلم١٩٦٣ .

إله رغم أنفه :

فتحى رضوان – دار المعارف ١٩٦٢ .

دموع ابليس :

فتحى رضوان – دار المعارف ١٩٥٦ .

ابتسامة العجز :

محمد فريد ابو العطا – مطبعة السبكى ١٩٦١ .

ابن الحته :

أحمد عثمان – دار المعرفة ١٩٦٢

عمير بن سعد :

عبد المتعال محمد الحبرى – مطبعة دار الجهاد ١٩٦٢ .

ومن مسرحيات الحكيم التي يغلب عليها الاتجاه الذهني :

كل شئ فى محله :

مطابع أخبار اليوم ١٩٤٨ .

مؤداها أن القرية هى كل شئ، وقرارها ليس له مرد تتساوى جميع القيم عند أهلها حيث ألفوا العقل ابتداء حتى أصبح «الفيلسوف حماراً والجاهل عالماً والسفيه حليماً»، لأن منطق القرية هنا هو اللا مبالاة أو اللامعقول وهما مرضان معديان . ومن يدخل القرية سرعان ما يرضخ للأمر الواقع فيها .

ومن أشكال المدارس الحديثة التي ظهرت فيها الدراما التاريخية والاسطورية، ولقد أجاد الكاتب المسرحي «الفريد فرج» هذا النوع حيث مزج الماضي بالحاضر واستلهم المستقبل علي ضوء ماضينا العريق وحاضرنا المشرق، وأهم مسرحياته :

حلاق بغداد :

وهى إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ، وتهدف المسرحية إلى الرغبة فى العدالة المطلقة .

سقوط فرعون :

نحا بها الكاتب نحو صراع خارجى بين أفراد مختلفين يعتنق كل منهم عقيدة ومذهباً، فاخناتون يعتنق السلام المطلق، وكهنة آمون يعتنقون فكرة الحرب العدوانية، بينما يعتنق الشعب فكرة السلام المسلح .

النار والزيتون :

١٩٧٠ مسرحية صور فيها «الفريد فرج» ابراز الشخصية الفلسطينية من واقع نضالها اليومى ووثائقها وايجابياتها وسلبياتها .

أبطال بلدنا :

يعقوب الشارونى - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٠ .

ابن العمدة :

محمد عبد الرازق مرزوق - الدار القومية١٩٥٨ .

أحمد كشكش :

عبد الرحمن خميس - مؤسسة روز اليوسف ١٩٦١ .

أرض العرب :

محمود سامى أحمد – المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٦٤ .

الأم الخالدة :

رفعت عبد الرحمن النجدى – مطبعة النجاح ١٩٦٤ .

أم خليل :

مسرحية تاريخية عن شجرة الدر كتبها أمين عزالعرب ١٩٦٣ .

امبراطورية فى المزاد :

على أحمد باكثير – مكتبة مصر ١٩٥٧ .

تيمور الأعرج :

جمال الدين الرمادى – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٢ .

الحرب :

عبد الرحمن فهمى – دار الثقافة العربية ١٩٦١ .

دار ابن لقمان :

على أحمد باكثير – مكتبة مصر ١٩٦١ .

معركتنا مع الاستعمار :

محمود سامى أحمد – مكتبة الشرق العربى ١٩٥٨ .

الزعيم الأوحد :

على أحمد باكثير – مكتبة مصر ١٩٦٣ .

السجناء الأحرار :

يوسف سالم – مكتبة وهبه حنا ١٩٦٢ .

سقوط الطاغية :

مكوم توما . . مكتبة صادق بالمنيا ١٩٦٣ .

سليمان الرجل :

مسرحية تاريخية - عبد الغنى سعيد - مكتبة الأنجلو . د . ب .

الطريق الأبيض :

د . حسين مؤنس - مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٣

على أسوار دمشق :

نجيب الكيلانى - مكتبة دار العروبة ١٩٦٠

ومن هنا نرى أن الكتابة المسرحية عقب الحرب الكبرى الثانية - مصرية أو ممصرة - لم تكن عالة على الأدب الأجنبى، فقد برع جيل رائد من المسرحيين من ذوى الإحساس المرهف، والأصاله المفعمة بالخبرات الإنسانية والتجارب المصرية عالجوا فى مسرحياتهم مشكلات اجتماعية محلية بأسلوب واقعى، وتحليل نفسى، ولغة بسيطة لا تعرف الزخرفة ولا تهتم بالتصنيع والتحسين قدر اهتمامها بإصلاح عيوب أخلاقية تفشت فى مجتمعاتنا المحلية ونوادينا المصرية .

وواضح أن روح الفترة التى نحن بصدد الحديث عنها قد فجرت خيال المسرحيين وألهبت مشاعرهم والحق أنها لفتت أنظار الكثيرين منهم إلى ما كان سائداً فى عهود التخلف من انحرافات وسلبيات وظلم وفتك وإفساد، واستجابوا لروح الثورة، وجاء نتاجهم إيجابياً ملتصقاً بقضايا العصر ومرتبطاً بمتطلباتها الفكرية والاجتماعية والسياسية .

وهذا الكم الوفير من النصوص الأدبية المسرحية الذى أسفرت عنه هذه الفترة بعد ازدهار الترجمة والإعداد والاقتباس وجه الأدباء المسرحيين إلى أن النثر أكثر تحرراً من الشعر، وأقدر على التوغل فى المشكلات وأدق فى تحليل المشاعر النفسية، وأقرب إلى

تناول الظواهر الاجتماعية، وألصق بآفاق الجماهير، ومن ثم تعددت الاتجاهات المسرحية وتنوعت التيارات الفكرية دينية وتاريخية واجتماعية وفكرية وسياسية، وتشعبت أساليب التعبير عنها حتى أصبحت تعبر عنها مدارس ومذاهب كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والمثالية والتعبيرية والرمزية والتقليدية والعيثيه .

ومن أجل ذلك كله خصصنا الفصول التالية للتعريف لهذه الاتجاهات وتحديد مفاهيم المذاهب والمدارس، بحيث توضع فى إطارها الصحيح، وتكون أول خطوة على معالم التذوق فى الأدب المسرحى .

الفصل الأول

الاتجـــاه التاريخـــى

توطئـــــة

إن أحداث التاريخ أقدر على الرمز والإيحاء، وأوسع وأرحب من الحقيقة التى يصورها الواقع أو يجسدها العصر، ما فى ذلك شك !

وإذا كانت حياتنا المعاصرة قد يصعب تخليصها من الزوائد والفضول الخالية من الدلالة - بحكم العصر - فإن كثيراً من كتاب المسرح يلجأون إلى التاريخ كوعاء يصبون فيه مادتهم لأنه أعون وأقدر على اختيار هذه المادة .

فالمسرحية التاريخية أصلاً تستقى مادتها من التاريخ - حديثه وقديمه - فإن جنحت إلى التاريخ بغية تعليمه وتوضيح مواقفه، اتسمت بالمسرحية التاريخية التعليمية، وإن ابتغت إحياء الماضى وتمجيده، والاحتفاء ببطولات أبنائه الخالدين خدمة لتجسيد هدف وطنى أو قومى فهذه هى المسرحية التاريخية القومية .

وقد يلجأ الكاتب فى المسرحية التاريخية إلى محاور متعددة للتعبير فهناك من يمزج بين المحور التاريخى والمحور العاطفى، وهناك من يلجأ إلى محور الصراع السياسى لتجسيد القوى الغاشمة وكفاح المغلوبين المناضلين ضدها، وهناك من يستند إلى المحور الدينى لإثارة العقائد والفطر والغرائز متخذاً من المواقف العقائدية والدينية مضموناً لمسرحيته التاريخية ووسيلة لتوصيل ما يقول .

"والمسرحية التاريخية فى أدق معانيها وأحداثها، لا تلتزم بطبيعتها بالتناول الأكاديمى للتاريخ، فليس من غايتها معالجة التاريخ معالجة منهجية، بل ليس من غايتها التاريخ فى حد

ذاته، ومن ثم فهى لا تتعقبه تعقباً زمنياً، ولا تنظر إليه فى تفاصيله وجزئياته وهوامشه، بل تأخذ منه بقدر ما يلقى ضوءاً على الرؤية الفنية المطروحة، وكذلك بقدر ما يفسر الأحداث والشخصيات ويعين على فهمها»[1]، اذا كان التاريخ حافلاً بحوادثه، ومكتظاً بأحداثه ومكتنزاً بشخوصه، فإن الأسطورة أغنى من التاريخ، لأنها أقدم منه، وفيها تختلط الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية، وجموح الخيال فيها يبعد بالإنسان عن قضاياه بحيث لا يستطيع أن يفرق بين ما هو ممكن فيها وما هو مستحيل، ومن ثم وجدنا كثيراً من كتاب الدراما المصريين وما هو مستحيل، ومن ثم وجدنا كثيراً من كتاب الدراما المصريين يفضلون الروايات الأسطورية على التاريخ الواقعى كتيمور والحكيم وفريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير، فاروق خورشيد، وقد شقوا هذا الاتجاه بحجة عقلية فحواها «أن الحوادث الروائية التى تعتبر فى نظر العقل خارجة، لا يلبث أن يألفها العقل ويستغلها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل، وربما كانت هذه الحجة قد دفعت الكلاسيكيين لا إلى الاستفادة من التاريخ الواقعى فحسب، بل حرصوا على أن يقربوا هذا التاريخ الأسطورى من منطق العقل، وأن يفسروه بالحقائق النفسية العامة حتى جاء أدبهم إنسانياً، شديد المشاكلة للواقع، بل وجعلوا تلك المشاكلة مقياساً لجودة الأدب أو عدم جودته مهما كان مصدره أسطورياً أو غير أسطورى»[2].

وقد اجتذبت المسرحية التاريخية كثيراً من رواد الكلاسيكية، ورغبة فى تقديم بطولات محلية وعربية، وابتغاء للعبرة والقدرة واستثارة للأحاسيس القومية، والمشاعر الوطنية، وقد أقبل الجمهور على هذا النوع بغية الاطلاع على تاريخ أبطالهم، ومشاركة لمن يتلذذون بنوادر «شاعر الربابة» وهو يروى قصص عنترة وأبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن، وحمزة العرب كما كان الكتاب يجدون فى هذا الاتجاه متنفساً مما تضيق به نفوسهم. وتثقل به صدورهم، ومهرباً من الواقع الذى يؤلمهم، ملاذاً لبث شكاواهم وتعبيراً عن آمالهم

(١) د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، ص ١٥٧، مطبعة عابدين ١٩٧٨م.

(٢) د. محمد مندور: المسرح ص ٧٨ - ٧٩، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

ورغباتهم، ومن ثم تعددت طرقهم وتنوعت أساليبهم واذدهرت المسحة الغالبية على هذه المسرحيات تحت شعار التاريخ المصرى والإسلامى والعربى والفرعونى على أن هناك تحفظاً يجب مراعاته عند تناول الأديب مادته من التاريخ فحواه «أن المشكلة الخاصة بموقف الأديب من التاريخ - عند ما يستقى منه موضوعاً لأدبه - مشكلة معقدة . فمن النقاد من ينكر على الأديب حقه فى تغيير وقائع التاريخ، وخاصة الكبرى منها، وهم يشبهون موقفه من التاريخ الفعلى الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة، لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية وكما لا يجوز للأديب أن يغير فى وقائع الحياة الراهنة عندما يصورها أو ينقدها حتى لا يصبح أدبه كاذباً مصطنعاً فإنه لا يحق له أيضاً أن يغير من وقائع الحياة الماضية، حتى لا يتسم أدبه بنفس السمة، وإنما للأديب أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ على أن لا يؤدى هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه، كما أن له أن يفسر التاريخ على النحو الذى يهديه إليه إحساسه، وأن يتخير من بواعث الأحداث وخفايا النفوس ما توحى إليه به الوقائع، وأن يحكم تبعاً لهذا التفسير على الشخصيات التاريخية الأحكام التى تتفق مع منطق تفكيرة وإحساسه» (١) .

وعلى أية حال فالاتجاه التاريخى - فى حد ذاته - يحملنا على تقويم نظرتنا إلى تراثنا . تقويماً جديداً، لأن الماضى ذو سلطان دائم عن طريق الوعى به، والحاضر ذو شأن بتجاوزه الماضى وبارتباطهما يتبادلان الصلات، وتتجدد القيم وتقام الجهود .

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٣ .

المسرحية الكلاسيكية والتاريخ

الكلاسيكية مذهب أدبى أو مدرسة أدبية اتسمت بجودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير وهندسة العبارة واتزان الفعل وكبح الغرائز وسمو العواطف - فرضتها العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوربية حتى انتقلت من إيطاليا إلى فرنسا وانجلترا ثم إلى كل دول العالم فى العصر الحديث، وقد تشعبت معانيها حتى وصف بها الأدب التمثيلى والأدب المسرحى .

«ولما كان المسرح مرآة للحياة أو بعبارة أصح مجهراً للحياة، وبالتالى يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعاً من الحياة، ومادامت المسرحية تعرض فى زمن محدد، فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ما سموه بالوحدات الثلاث وهى : وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان . . ولكن الكلاسيكيين جعلوا منها قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبوا لهما، وتحكمت هذه الوحخدات فى بناء المسرحية الكلاسيكية» [1] .

والدراما التاريخية قد آتت أكلها على يد كثير من كتابنا المحدثين وعلى رأسهم توفيق الحكيم : يقول فى مقدمته الطويلة التى كتبها لمسرحيته «الملك أوديب» :

«إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحى فى أدبنا العربى الحديث إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية» [2]

---

(١) د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ٥١ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧م.

(٢) توفيق الحكيم : الملك أوديب ، المقدمة ، المطبعة النموذجية ، ١٩٤٩ .

ولعل المفهوم فى تأصيل أدبنا العربى الحديث هو الذى شجع كل كتاب الدراما الكلاسيكية الحديثة إلى أن يسلكوا هذا النهج ويطرقوا التاريخ القديم والأساطير الموغلة فى القدم، إنهم ينشدون بعث الحضارات والمدنيات فى عصورها بخصائصها الإنسانية، إنهم يتخذون من معاناة الشعوب و الجهود التى بذلوها فى سبيل ذلك نبراساً لمن حملوا اللواء بعدهم . . . إن التاريخ فى نظر هؤلاء الكتاب امتداد زمنى متصل يحمل طابعاً خاصاً بكل أمة وعلامة مميزة لكل عصر .

«وفى هذا المفهوم الحديث للتاريخ يبعث المؤرخ الفترات التى يؤرخ لها، ويضفى عليها ما كان لها من حياة بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية، بها تصير كل فترة بمثابة «بنية» حية فى عداد العصور المتعاقبة ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو، ولكنه يجعلنا ننظر إليه فى ضوء عصرنا، ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية بحيث نصدر نحن أحكاماً على حقائقها وعلى مالها من قيم فى وقت معين، وفى هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر فى تقدم الإنسانية إلى جانب ما استلزمه من جهد تتكشف عنه مقومات الانسان فى كل عصر، والفرق بين التاريخ الطبيعى للأشياء وبين التاريخ الإنسانى، هو الوجود الإنسانى ،فالوجود الإنسانى خاصته اتخاذ موقف يسفر عن مشروع، وما المشروع إلا صوره المستقبل الذى يتجاوز به المرء دائماً نفسه» [1] .

لذلك اقتحم كل من الحكيم وباكثير وفريد أبو حديد التاريخ اليونانى والمصرى القديم والعربى الأصيل يكتنهون ما فيه من بطولات، ويستلهمون منه كرائم المعانى الإنسانية التى يعيشها عصرنا الحاضر ويقوى بها طموحه، وتبصره بأسباب القوة والمتعة والعزة فى معركة الحياة، واتفق الحكيم وباكثير فى اختيار أسطورة أوديب وحاول كلاهما أن يعالجها علاجاً يتفق ومبادئ الإسلام الحنيف من جهة، ووجهة نظر كل منهما من جهة أخرى.

---

(١) د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ٢٤١ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، ١٩٧٧م.

تزعم الأسطورة عند سوفوكليس أن اللعنة التى صبت على مللك طيبة قد تحققت فى ابنه «أوديب» وأن ما تردى فيه هذا الابن من آثام كان نتيجة لحكم القضاء والقدر، فالإنسان- فى نظر سوفوكليس لعبة فى يد القدر بدليل أن الأحداث التى ارتبطت بحياة أوديب، كانت من قبيل الصدفة، مثل عثور الراعى عليه فوق الجبل وقتله لأبيه، وتوليه عرش طيبة، وزواجه من «جوكستا».

«ماذا يجدى الإنسان أن يملاء نفسه ذعراً؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله، دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض، والخير أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع»[1].

أما توفيق الحكيم فأبى أن يسند إلى الإله إرادة شريرة ماكرة وفسر ما زعمه «سوفوكليس» بلعبة القدر، فسره بأن وكل إلى «تريسياس» ذلك الكاهن الأعمى - تدبير كل المؤامرات التى نكلت بملك طيبة وأسرته، وأوعز بأن العرافة قد تنبأت بقتل «لايومى» على يد ابنه والزواج من أمه ثم استيلائه على الحكم. وأن الوحش الذى قتله أوديب لم يكن أبا الهول بل كان أسداً عادياً، واتفق الحكيم وسوفوكليس على الخاتمة عن طريق الصراع وان اختلفا فى المسميات، فسوفوكليس جعله صراعاً بين الإنسان والقدر والحكيم جعله صراعاً بين الواقع والحقيقة.

جوكستا: أوديب! . يا . . لست أدرى كيف أناديك.

أوديب: نادينى بأى وصف شئت فأنت «جوكاستا» التى أحبها، ولن يغير شىء مما بقلبى . . فلأكن زوجك أو أبنك فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تعدل ما رسخ فى القلوب من العطف والود . . ولتكن انتيجونا وإخواتها أولادا لى أو أشقاء فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير فى نفسى ما أكن لهم من الحنان والحب . . اعترف لك يا جوكاستا أنى

(١) من ترجمة الدكتور طه حسين لمسرحية أوديب ملكا، ص ٢٣١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦م.

تلقيت الضربة وكدت بها أنوء، ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلنى أبدل شعورى نحوك مرة واحدة ! فأنت هى جوكاستا دائماً - ومهما أسمع من أنك أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئاً، وهو أنك عندى دائما جوكاستا.[1].

وإذا كان الحكيم قد اختلف مع سوفوكليس بإضافته أشياء جديدة إلى المسرحية فلماذا اختارها ليكتبها من جديد ؟

«إن المرء ليعجب لماذا اختار المؤلف تلك المسرحية القديمة ما دام قد سمح لنفسه أن يعبث بها كل هذا العبث، ويتساءل ماذا بقى بعد ذلك من مسرحية سوفوكليس . . . ؟»[2].

إن الإجابة على هذا السؤال لخصها المؤلف فى مقدمة المسرحية وفحواها أن الصراع فى المسرحية ليس صراعاً بين الإنسان والقدر - كما هو شائع - ولكنه صراع بين الحقيقة والواقع، فضلاً عن تجريد القصة من المعتقدات الخرافية التى تفشت عند الإغريق.

والدكتور القط ينكر عليه ذلك بقوله : «ولم تكن الحياة اليونانية فى ذلك العهد البعيد الذى نشأت فيه أسطورة أوديب تتضمن تلك الفلسفة التى ابتدعها توفيق الحكيم، ولذلك لم يخطر قط على بال «سوفوكليس» هذا الصراع بين الإنسان والحقيقة»[3].

وأما «أوديب» عند باكثير فنكاد نشعر بالإجابة على السؤال السابق عنده بمجرد ان نتصفح الآيات القرآنية التى صدر بها مقدمة المسرحية ﴿ **وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ (١٦٨) إِنَّمَا يَأْمُرُكُم بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَاءِ وَأَن تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ** ﴾[4].

---

(١) توفيق الحكيم : الملك أوديب، ص ٣٢٠ وما بعدها، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م.

(٢) د. عبد القادر القط : في الأدب المصري المعاصر ص ٩٦، مكتبة القاهرة ١٩٥٥م.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٩ .

(١) قرآن كريم الآيتان ١٦٨، ١٦٩، من سورة البقرة .

لقد قلب باكثير المسرحية رأساً على عقب، حيث طبعها بالطابع الإسلامي الذى يرفض الرهبنة والرهبان ويمقت الكهانة والكهان، وجعل الصراع مريراً بين أوديب والكاهن الأكبر حتى إذا انتصر أوديب عليه كان ذلك انتصاراً للحقيقة الكبرى وهزيمة ساحقة للكهانة والخرافة المفزعة .

جوكاستا : أجل . أنك صرت أحب إلى الناس من لا يوس وأقرب إلى قلوبهم ولكنهم لن يترددوا فى الانصياع لأوامر المعبد ووحيه .

أوديب : تباً للمعبد ووحيه وإلهه وكهنته «ثائراً فى وجه ترسياس» أبهذا الشر أوحى إلهكم؟ هل زعم وحيه الكاذب لسلفى «لايوس» أن سيولد له غلام شقى يقتل والده ويتزوج والدته، فدفعه بذلك إلى التخلص من والده . أما عندك علم بهذا؟

ترسياس : بلى ياأوديب . . هذا ما جئت لأبينه لك .

أوديب : ويلك ! انى فى غنى عن بيانك . . ولكن أجبنى . . ماتقول فى هذا الوحى الأثيم ؟

ترسياس : إنه وحى باطل افتراه الكاهن الأكبر من عنده ليحمل لايوس على التخلص من ولده فلا يبقى له ولد .

أوديب : ماذا تقول ؟ وحى باطل ليس من عند الإله ؟

ترسياس : حاشا للإله الحكيم أن يوحى بمثل هذا الإثم . لقد كان هذا الافتراء على الإله مما أنكرته على «لوكسياس» فلما ضاق بى ذرعاً طردنى من المعبد ووصمنى بالكفر والإلحاد .

أوديب : «يصمت مفكراً» .

ترسيـــاس : إنما ظلمك الكاهن الأكبر يا أوديب، ثم ظلمت أنت نفسك . . إن الإله لا يظلم أحداً، ولكن الناس أنفسهم يظلمون» [1] .

وثمة مغزى آخر رمى اليه المؤلف وهو طرح مشكلة القضاء والقدر، والحرية والاختيار، وقد رأينا أن «سوفوكليس» جعل أوديب لعبة فى يد القدر والحكيم جعل له حرية الاختيار، يملك تقرير مصير نفسه، لكنه فى حقيقة نفسه لا يقرر شيئاً، وانما يخضع للقرار الخارجى .

أما باكثير فقد عبر على لسان أوديب بطل المسرحية عن سخطه على المعبد وأبان موقفه إزاء مشكلة الجبر والاختيار، ورجح أنه لم يفعل كل ما فعل إلا بمحض ارادته وتمام عقله، وهو لم يكن أداة للكاهن أو راهب، بل يصنع ما يصنع ويدع ما يدع، ومن ثم فهو يتحمل نتيجة هذا الاختيار .

أوديـــب : أولم يعلم هذا الإله الحكيم بأن هذا الكاهن الأثيم سيرتكب هذه الجرائم من قبل ؟

ترسيـــاس : بلى يا أوديب

أوديـــب : فأنى لهذا الكائن القدرة على تجنب ما كان مقدراً عليه أن يفعله ؟

ترسيـــاس : إنك لتدافع عن الكاهن المجرم بما لم يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه .

أوديـــب : أنا اليوم . . الآن . . الساعة مختار مختار . أقدز أن أقولها وأقدر ألا أقولها . . فياليت شعرى أى هذين القدر ! ان قلتها كان هذا هو القدر، وإن لم أقلها كان هذا هو القدر، ولكن لا أدرى الآن . . لا أدرى الساعة بها . . أيهما هو القدر بل إنى لأدرى ذلك . . إن القدر الآن لمطوى فى يمينى . . فى يدى أن أجعله نعم وفى يدى أن أجعله لا . . فلأعلن هذه

---

(1) علي أحمد باكثير : مأساة أوديب، ص١١-٢٣، دار الكتاب العربي، د.ت.

الحقيقة الآن . . وليكن هذا هو القدر ! لأقولن ! الساعة «لجوكاستا» أنت أمى . . أليس ذلك ممكناً ياترسياس ؟

ترسياس : بلى يا أوديب . . .

أوديب : إذن أنا مختار . . إنسان مختار . . أستطيع أن أفعل الشئ ، ألا أفعله . . وكنت قد أدمنت الخمر فى تلك الآونة أستعين بها على همى وبليالى ، فجعلت أصف الأكواب أمامى وأرمى بعضها على الأرض فيتحطم ، وأترك بعضها سليماً مكانه ، وأنا أقول لنفسى . . هذا القدح فى يدى أستطيع أن أحطمه إذا شئت الآن وأن أبقيه سالماً . . لا شك عندى فى قدرتى على ذلك وفى حرية اختيارى ، ما من أحد يقدر أن يكرهنى على كسر قدح أو بقائه سليماً ، فكيف يزعم هؤلاء الكهنة أننى سأقتل أبى وأتزوج أمى ؟ حينئذ صح عزمى على أن أتحدى تلك النبوءة الهوجاء» [1] .

---

(١) المرجع السابق ، انظر ٥٤-٥٥ .

المسرحية الدينية والتاريخ

ليس عجباً أن ينبت الأدب المسرحى فى أحضان الدين، لأن المادة الدينية قديمة قدم الإنسان نفسه، وليس عجباً أن تندلع الثورة على المذاهب الأدبية لتجريد المسرح للأغراض الدينية الخالصة، ولقد فطن كثير من الأدباء إلى أن التصوير وسيلة محببة إلى النفوس وخصوصاً إن كانت تخاطب القلوب . والقصص القرآنى اتخذ من التصوير طريقته المفضلة لتجسيد المعانى وتحويلها من صور ذهنية مجردة إلى صور حسية حية .

فى مقدمة هؤلاء الكتاب والأدباء الذين استثمروا التراث الدينى فى أعمالهم المسرحية توفيق الحكيم فقد أعاد طبع مسرحيته «محمد رسول البشر» بعد الحرب الكبرى الثانية وأضاف إليها الكثير والجديد وفى مقدمتها وضح لنا منهجه وسبب اختياره لها وكيفية هذا الاختيار» : «عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها واستخلصت منها ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه فى الحاضر، غير مبيح لأى فاصل - حتى الفاصل الزمنى أن يقف حائلاً بين القارئ وبين الحوادث، وغير مجيز لنفسى التدخل بأى تعقب أو تعليق، تاركاً الوقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة، وكل ما صنعت هو الصب والصياغة فى هذا الإطار الفنى البسيط شأن الصانع الحذر الذى يريد أن يبرز الجوهرة النفسية فى صفائها الخالص . فلا يخفيها بوشى متكلف ولا يغوقها بنقش مصنوع ولا يتدخل إلا بما يريد منه لتثبيت أطرافها فى إطار رقيق لا يكاد يرى، هذا ما أردت أن أفعل، فإذا اتضح للناس بعد

هذا العمل أن الصورة عظيمة حقاً، فإنما العظمة فيها منبعثة من ذات واقعها هى لا من دفاع كاتب متجمد، ومؤلف متعصب»[1].

وقد أتبعها المؤلف بمسرحية «سليمان الحكيم» وقد رمز بها إلى الصراع الدائم بين المعسكرين الكبيرين، حيث القوة الغاشمة والطاغية التى ما أتت على شئ إلا جعلته كالرميم، وقوة سليمان الخارقة، وملكه الذى لم يتح لأحد من بعده، ولكن حكمة سليمان تغلبت على قوته، وتفوق عقله وقلبه على طموحه وغرائزه، فجاءت المسرحية جامعة بين التراث الدينى وحياتنا المعاصرة، ومستقبلنا الذى نتوقعه، يقول المؤلف فى مقدمة هذه المسرحية :

«عند ما نشرت» سليمان الحكيم» فى طبعتها الأولى لم يكن قد وقع بعد : ذلك الحدث العظيم فى تاريخ البشرية، وهو انطلاق تلك القوة الهائلة من الذرة كما انطلق الجنى من القمقم ! ولم تكن الحرب القائمة الدائمة فى أغوار الإنسان قد أسفرت عن وجهها الحقيقى . . تلك الحرب بين غريزة السيطرة والطموح التى تمتطى القدرة الجامحة، وبين الحكمة العاقلة التى تريد أن تمسك بأعنة المطية الخطرة . .

«واليوم ونحن فى أعقاب الحرب الكبرى الثانية والطبعة الثانية موشكة على الظهور . . يخيل إلى أن مسرحية «سليمان الحكيم» قد غدت رمزاً لذلك الصراع الدائر الآن على مسرح الدنيا، إن الجنى المنطلق من القمقم هو المتسلط الساعة على النفوس . . إن القوة عمياء، ما نالها أحد حتى اندفع يدوس بها الآخرين . ، إن القدرة مغرية، ما ملكها أحد حتى بادر إلى استخدامها فيما ينبغى وما لا ينبغى . .» .

«إن أزمة الإنسانية الآن وفى كل زمان هو أنها تتقدم فى وسائل قدرتها أسرع مما تتقدم فى وسائل حكمتها . . . . .» .

«أن المخالب فى الإنسان الأول قد تطورت إلى أسلحة حجرية، ثم إلى سيف، ثم إلى مدفع، ثم إلى قنبلة ذرية، ولكن وسائل تحكمه فى غرائزه لم تتطور إلى حد يمكنها فى كل

(١) توفيق الحكيم : محمد الرسول البشر، ص ٨، الأداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٤٩ .

الأحيان من كبح جماح القوة المنطلقة ! لذلك كان لا بد دائماً من وقوع كارثة . . وحدوث اخفاق . . حتى يفطن العالم آخر الأمر إلى ضرورة الحكمة»[1]

لسنا نطمع، وقد منحنا هذا الكيان الآدمى بخيره وشره فى أن نقتل «الجنى» الذى فينا بذكائه وعبقريته وطموحه، ولكننا نأمل أبداً فى أن نقيم من نفوسنا الخيرة سداً يقف فى وجه إغرائه كلما طغى أو يكفكف من حدته كما كفكفت بلقيس ملكة سبأ من قوة سليمان بإثارة النخوة والحكمة فيه :

بلقيـــــس: أخبرنى . . لماذا تحاول أن تبهر عينى بكل هذه الأعاجيب ؟

سليمـــان: وهل استطعت حقاً أن أبهر عينيك ؟ إنى عجزت عن نفعك ونفع نفسى . . فى يدى القدرة الهائلة . . فى يدى الأعاجيب والعبقرية والمواهب . . فى يدى الكنوز . . أنا الملك العظيم والنبى الحكيم . . أنا المسيطر على الجن والإنس والرجال والأموال ومع ذلك . . هل أجدى كل هذا شيئاً أمام قلبك ؟

بلقيـــــس: حقاً يا سليمان . . إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى .

سليمـــان: أجل يا بلقيس

بلقيـــــس: أعجوبة موصدة أمام القدرة

سليمـــان: وأمام الحكمة

بلقيـــــس: يدهشنى أنك كنت تجهل ذلك يا سليمان

سليمـــان: هى القوة يا بلقيس . . تعمى بصائرنا أحياناً عن رؤية عجزنا الآدمى وتنسينا ما منحنا من حكمة، وتزين لنا المضى فى كفاح لا أمل فيه . .

---

(١) توفيق الحكيم : «سليمان الحكيم» ص ١٩٨-١٩٩ ، المطبعة النموذجية، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٥٧م .

فنسير بغرورنا تحت نظرات الرب الساخرة . . آه يا بلقيس ! ما ظنك بى بعد اليوم . . وما لون ابتسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان ؟

بلقيس: لا تخش شيئاً . . إنى أفهمك وأدرك ما أنت فيه !

سليمان: آه يا بلقيس ! ليس يخشى على الحكمة من شئ غير القدرة !

بلقيس: هذا صحيح يا سليمان . .

سليمان: الآن أدركت لماذا أعطانى ربى ما لم أسأل . . وهو السلطان والغنى والقدرة إلى جانب ما سألت وهو التميز والحكمة . . ها هنا الامتحان العسير . . ها هما الامتحان العسير .

بلقيس: حقاً . . ما أعسر الملائمة بين هؤلاء جميعاً

سليمان: ربما كانت الحكمة الحقيقية هى أن يعرف الإنسان كيف يحكم قدرته ! وهأنذا فشلت فى ذلك . . وإذا بصيرتى تطفأ لحظة تحت رياح قدرتى العاتية ! . . . .

بلقيس: هون عليك ولا تأخذ نفسك بهفوة واحدة ! . . .

سليمان: إن الأمر لأعظم من هفوة . . إنها غلطة كبرى . . إنها أخطاء .

بلقيس: من هذه الأخطاء تبرز أحياناً بصائرنا متفتحة، كما تتفتح الأزهار النابتة فى الأوحال . . [1] .

وقدرة الحكيم تبدو فى تناوله مجموعة الأخبار التى وردت فى الأسفار القديمة عن رسالة سيدنا سليمان ومعجزاته التى سيطر بها على عالمى الإنس والجن، وتحوير هذه المعجزات متخذاً منها ظواهر لقدرة الإنسان الخارقة أحياناً، ثم الرجوع بها إلى مراحل

---

(١) المرجع السابق - انظر ١٧٢ - ١٧٦ .

العجز أحياناً أخرى، وقد اختار موطن الحب والكره ليكون مسرحاً للأحداث، ومجالاً للمواقف والصراع وقد ألبس المؤلف هذا العمل ثوب الحكاية الدرامية بوحداتها الثلاث، ثم خرج منها - لعقد مقارنة بين قدرة الإنسان وحكمته فقد تزداد القدرة وتطغى على الحكمة، وبالتالى تقع الكوارث التى يعانى منها الإنسان ويأتى الحب ليمحو العذاب والشقاء ليحل محله الأمان والسلام .

إلا أن الحكاية تصطبغ بصبغة الاعتمال الفكرى والإمعان العقلى والإقناع المنطقى المغلف بالإيحاء الفنى والخيال المفرط والربط المحكم بين من يعبدون الشمس من دون الله، وبين عقيدة سليمان وتابعيه، وبين توارد الأطراف وتشعبها وبين الوصول إلى الغاية والنهاية المرموقة .

فالحكاية هنا ذات محتويين : المحتوى الأول هو الخلق والإبداع والإطار الخارجى، والمحتوى الثانى هو الفكر والمضمون والجوهر، وهذان المحتويان لابد منهما لبناء الحكاية، لأنهما مثار تحريك الإرادة إلى العمل، وتحقيق السعادة والشقاء بواسطة شخوصها التى تحكى نشاط الإنسان وتنبئ فى النهاية عن أخلاقه وسلوكه، نتيجة لما يقوم به من أعمال .

«أن الكاتب المسرحى يجب عليه أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع أو كما يتحدث عنها الناس، أو كما يجب أن تكون، شأنه شأن الرسام أو الشاعر وأن يصور الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم، وأن يكون هذا التصوير فى مثله العليا، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع»[1] .

والصراع النفسى الذى دار فى داخل سليمان من جانب ودار فى أعماق بلقيس من جانب آخر، والعناصر الفكرية المصاحبة لهذا الصراع قد صرفت المؤلف عن الاهتمام بالعمل الدرامى المتمثل فى تطور الأحداث والمواقف ولعل ذلك كفيل بأن يضم هذه المسرحية إلى مسرحيات الحكيم الذهنية التى تخرج بالمشاهد من صورة المسرحية المحسة إلى صورة الحوار الخالص المجرد، والمطلق من المعانى والأفكار .

---

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص ٢٠٤- مرجع سابق .

وقد جمع الأستاذ فتحى رضوان بين الدين والدنيا فى مسرحية «دموع ابليس» فهو يؤمن بضرورة الحضارة العلمية والثقافية والفكرية والروحية والمادية والمعنوية ومن ثم فقد صاغها صياغة خاصة يحدوها الدين وتحوطها العقيدة ناشداً تحقيق رسالة الله فى أرضه، عاملاً على أن تكون كلمة الله هى العليا، ويعمر الكون بعمار قلب الإنسان والرجوع إلى الله .

وفى هذه المسرحية، اجتهد المؤلف محاولاً التوفيق فى تأويل العقيدة الإسلامية والمسيحية لسيرة السيد المسيح، فنسج هذه السيرة وقد جمعت طرفاً من القصص الدينى وطرفاً من القصص الدنيوى، فهذه امرأة بارة فاضلة تدعى «هالة» ملأت بيتها حكمة وفضلاً وضياء وإشراقاً، شاء الله أن ترحل عن هذا العالم للقاء ربها، وقد تركت طفلة صغيرة، عاشت فى كنف أبيها السيد صاحب الدار وتحت رعايته، حيث أدبها وهذبها حتى شبت على الطهر والعفاف تنشر البر بين الفقراء والرحمة بالمساكين، ومن حولها خادمها «ساهر» ومنفذ أوامرها «شاهر» ومربيتها «أم السعد» التى لا تفارقها . . والكل من حولها ينعم بالخير والايمان والحفاوة بها .

ولعل الرمزية فى هذه المسرحية تتجسد فى السيد صاحب الدار وابنته «عصما» التى ظلت معصومة حتى راودها «ولى الله» فتسلل إلى مخدعها وأثمرت منه عند جذع الشجرة طفلاً جمع بين الفيضين : الخير لأنه سبيل السيد صاحب الدار من ابنته العذراء، والشر لأنه سليل الشيطان الملقب «بولى الله» والجدار الذى آواهما هو الدنيا فى عمومها ، وأما الشجرة القائمة على جذع ضخم فهى شجرة الحياة التى يتفيأ ظلها الجميع على السواء، والعصماء هى بمثابة العذراء النورانية قبل السقوط والغواية، إنها الأحياء حواء الأولى التى نفخ الله فيها من روحه، وعز ذلك على إبليس اللعين فأغراها بلذة المتعة فاستسلمت وولدت الإنسان الذى اجتمع فيه النقيضان .

«والجديد الذى أدخله المؤلف على مفهومنا لمأساة الإنسان هو تصدى ابليس للروح العذراء ، حيث رأى نورها الباهر فعشقها، وكاد أن يتطهر . . من دنسه وعناده وصلفه

بذلك الحب الذى أوشك أن يرده ملكاً كما كان قبل سقوطه، فالحادث ليس تجربة لإبليس، وإنما هو فوق ذلك بكثير .

وربما كان يهدف المؤلف من ترك السيد صاحب الدار - «عصماء» فى خلوة مع «ولى الله» ليمهد لهما هذا اللقاء امتحاناً لإبليس وامتحاناً للروح معاً، عس أن تصون نفسها بمحض إرادة الخير فيها، وعسى أن تنقذ إبليس بقوة الحب، وتنقذ الوجود منه ومن ألاعيبه، وهذا ما أوشكت الروح أن تفعله . . . وهذه محاولة جريئة من المؤلف للتوفيق بين اللاهوت الإسلامى واللاهوت المسيحى واجتهاد فلسفى وفنى خطير»[1] .

ويبدو أن الموقف قد وضعنا أمام قضية فلسفية ذهنية لم يقدم لها حلولاً أو إجابات شافية ألا وهى قضية «المعركة الدائمة بين الخير والشر» يقول المؤلف : «إن هذه المسرحيات هى إعلان متكرر عن إيمانى بالإنسان فقد يبدو جباناً متردداً ومندفعاً متهوساً، أو بخيلاً لا يكاد يفارق المليم أو مسرفاً لا يبقى على شئ تطوله يداه، وقد يظهر غبياً لا يفهم، أو مختلاً لا اتزان عنده، فيحكم الناس عليه فى هذه الحالة حكم اليائس منه، فاذا ما صبروا وتابعوه، ورأوه فى ظل الحوادث التى يأتى بها الزمن والتطورات التى تجود بها الأيام، وجدوا إنساناً جديداً يكاد يكون مقطوع الصلة بالإنسان الذى عرفوه»

«على أن مفتاح شخصية الإنسان والمصباح الذى يكشف عن قواه المدخرة وكنوزه المخبوءة هو إيمانه بنفسه وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوى عليه عقله وقلبه من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة وقد تنقدح شرارة هذا الايمان، ويضئ مصباحه لمجرد الوعظ والكلام، فلا بد من قوة إما أن تنبعث من داخل الإنسان، وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجة فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته وقوته المضنية»[1] .

وفى مسرحية «الجلاء فى الإسلام» التى ألفها الأستاذان على الجمبلاطى وفؤاد الطوخى أحداث تصور روح الأمة المتمثلة فى الجماعة الإسلامية الجديدة والحاملة لواء

---

(١) د. لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٣٢ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٠م.

(١) فتحي رضوان : دموع إبليس ، ص ٣٩ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠م.

التطور وهى تصارع المنافقين واليهود من جانب والتصدى للحرب النفسية والإعلامية التى يشنها أعداء الإسلام من جانب آخر .

والجديد فى المسرحية طريقة العرض والمقارنة بين عناصر البشر - اليوم والأمس - والموازنة بين أذناب المستعمرين حديثاً والمنافقين فى الزمن الغابر قديماً، حيث تشرئب أعناق المستعمرين لتضلل الشعوب العربية والإسلامية وتحيد بها عن غايتها المنشودة، وإذا كان التاريخ يعيد نفسه فانتصار حزب الله على حزب الشيطان نتيجة حتمية لأن المقدمات واحدة والمقارنات متماثلة، والأحداث مكرورة ومتشابهة .

ابـن أبـي : «مخاطباً ابنه ومحاولاً تغيير الموضوع» من اين أتيت ؟

عبد اللـه :من المسجد . . حيث كان الرسول الأمين يؤمنا فى صلاة العشاء وما كاد ينصرف المصلون حتى بادرت بالحضور اليك .

ابـن أبـي : ولم ؟

عبد اللـه :«وهو يتنهد» لأنى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول «أثقل الصلاة على المنافقين العشاء والفجر، أى جماعتهما ولو يعلمون ما فيها لأتوها ولوحبوا . . . ولقد هممت أن آمر بالصلاة فتقام، ثم آمر رجلاً فيصلى بالناس، ثم أنطلق برجال معهم حزم من حطب إلى قوم لا يشهدون الصلاة فأحرق بيوتهم بالنار، عندئذ أحسست العيون تأخذنى من كل جانب، فلما افتقدتك خشيت أن تكون المعنى بهذا الحديث .

ابـن أبـي : المعنى بهذا الحديث ؟ أيحرق على بيتى لأنى تأخرت عن الجماعة ؟ ألا يتسع الدين لما يعترض المسلم من أعذار ؟

عبد اللـه :وأى عذر هو الذى يحول بينك وبين شهود الجماعة ؟

ابـن أبـي : قوم نزلوا بضيافتى فأبيت إلا أن أكرم وفادتهم .

عبـد اللـه :اتكرم المخلوق على حسـاب الخالق ؟ والله لئن كـانوا ممن أكـرمهم الله بالإسـلام، فلا أكرم لوفادتهم من شهود الجماعة خلف رسول الله، أما إن كانوا - كما تناثر فى المدينة - من المنافقين وأحبار اليهود، فقد حقت عليهم كلمة الله .

﴿إِنَّ اللَّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِي جَهَنَّمَ جَمِيعًا﴾ (1) .

ابـن أبـي : تبأ لك من ولد عاق لا يرعى فى أبوتى إلا ولا ذمة .

عبد اللـه :أتريد أن أكون عوناً لك على الباطل ؟ سأستغفر لك ربى انه كان غفاراً» .

ابـن أبـي : «وقد اشتد غضبه وعظم كربه فيخرج ثاءراً» إليك عنى . . إليك عنى أيها الوغد (2) .

فالمسرحية الدينية - وإن كان فضل السبق فيها لتوفيق الحكيم - لم تزدهر بعد، لحداثة عـهدنا بهـذا الفن، وإذا كـان نتـاج هذا النوع قليـلاً - الآن - فـإنه لا مـحاله أن سيكثـر فى المستقبل القريب، وخصوصاً بعد أن فتح الأدباء عيونهم على التراث الإسلامى والعربى، ليناقشوا من خلاله قضايا فكرية وأخلاقية ونفسية ودينية، تشغل كل عصر، وتهم كل أمة .

---

(1) قرآن كريم : الآية رقم ١٤٠ من سورة النساء .

(2) علي الجمبلاطي وفؤاد الطوخي : الجلاء في الإسلام ، المقدمة ، ص٥ ، الكتاب الماسي، ط١٩٦١، الدار القومية للطباعة والنشر، ط١٩٦٢ .

المسرحية الملحمية والتاريخ

يرجع الفضل في هذا الاتجاه الملحمي بادئ ذي بدء إلى الكاتب الشهير «برتولد بريخت» حيث قام بثورة عارمة في الدراما الحديثة لإرساء قواعدها الملحمية، هذه الثورة لم تقف عند حدود خشبة المسرح وأبعاده الثلاثة المعروفة : تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً، كما هو معروف في المسرح التقليدي، بل امتدت ثورة بريخت إلى الصالة نفسها ليشيع التأثير الإيحائي في نفس المشاهد، ومن ثم أوجد بعداً رابعاً للمسرح وهو المتفرج، ينقل عنه الناقد جلال العشرى قوله : «إن القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم، إذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال وليس المهم في العمل الدرامي هو ترك المتفرج وقد طهرت روحه كما في الدراما الأرسطية، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عما قريب»[1] .

من هذه العبارة نستنبط أن غاية المسرح في العمل الدرامي الملحمي قد تحولت من مرحلة تطهير النفس الأرسطي وتجاوزتها إلى إثارة نفس المتفرج ليتخذ موقفاً يشارك في القرار، بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته فالغاية العضمى هي أثارة الفكر واتخاذ القرار .

«ولا أحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسفة أو الحركة للأشجان، بل لابد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التي نسمعها في قاعة المحكمة والشئ الأساسي هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار، لأن هذا هو الذي يدرب ذهنه، أما أي غبي أحمق

---

(١) جلال العشري: لن يسدل الستار ، ص ٥٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ١٩٦٧م .

فيعرف كيف يشعر بالحزن والأسى، وكيف ينفعل بالشفقة، وكيف يشاطر الناس أحزانهم»[1] .

فخلاصة هذا الاتجاه الملحمى تتبلور فى مواجهة الإنسان نفسه فى منهج نقدى، حيث يلاحظ وينشط ويتخذ القرار، وليس الهدف فى مسرحيات هذا الاتجاه هو الحل والمخرج بل كيفية الوصول إلى طريقة الحل وتبريرها الفكرى، وبالتالى لابد من تحقيق عنصر التأمل فى الحدث والقفز بالمتفرج إلى البطولة أو الأنا الملحمية، وبذلك تحدث المشاركة بين القاعة التى يجلس فيها المشاهدون وبينالممثلين والمخرج والمؤلف، سواء فى صورة فكرية أو دينية أو سياسية أو تاريخية أو تثقيفية تعليمية .

«فالمنطق العقلى لا بد وأن يجد طريقه إلى الواقع العلمى، ولا يكفى للإنسان أن يسخر من الواقع أو ينظر إليه فى سخط، بل أن يعترف به ويعمل على اغييره، لأن العالم إمكانية قابلة للتغيير، ودوافع لا بد أن نعمل على تغييره، فموقف الإنسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المغفل، بل هو موقف الثائر الفعال كموقفه من النهر، أن ينظم مجراه، وموقفه من شجرة الفاكهة، أن يقلمها، وموقفه من الحركة المتصلة أن يبنى العربات، ويصنع الطائرات، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره» [2] .

ولئن كان كثير من كتاب المسرح فى مصر قد تأثروا بهذا الاتجاه الملحمى إلا أن تأثيرهم يكاد يكون شكلياً لا يمس المضمون فى شئ كما فى مسرحية «الشبعانين» للأستاذ أحمد سعيد[3] حيث وكل إلى المتفرجين المشاركة فى اتخاذ القرار، وفى مسرحية «الناس اللى فوق» لنعمان عاشور وقد تناولت قضية التغيير التى أحدثتها ثورة يوليو فى طبقات المجتمع وبخاصة طبقة «الناس اللى فوق»، والملاحظ هنا أن المؤلف لم يستطيع أن يقصر المسرحية على هذه الطبقة تفكيراً وأخلاقاً واقتصاداً مما حدا ببطلها «الباشا» المنهار أن يستنجد

---

(١) المرجع السابق، ص ٦١ .

(٢) دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية، ص ١٧، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦١م .

(٣) انظر أحمد سعيد : «الشبعانين» الكتاب الماسي، ١٨١ .

بالجمهور لينقذه ويواسيه وهو يعانى من شدة الرعب والفزع اللذين انتاباه نتيجة لانهياره فى الوقت الذى رفض الجمهور هذه الاستغاثة لأنه اتخذ القرار فجاءت المشاركة طبيعية بعض الشئ وكأنها ضرورة حتمية ناتجة عن أحداث المسرحية [1] .

ومسرحية «ليالى الحصاد [2] لمحمود دياب خير مثال لتطبيق المسرح الملحمى، فالمتسامرون على المسرح يبدأون بداية بسيطة حيث يقلد «مسعد» الشاب، مشية الشيخ الوقور «حجازى» فيغضب حجازى، ثم يقلده «مسعد» حين سرقت حمارته فى السوق فيستشيط غضباً، ويهم بالانصراف، ولكنه يتراجع إزاء حوار المتسامرين واقتناعه بالبقاء .

وبعد ذلك يدخل «البكرى» وهو كثير الشكوك، فيظن أن المتسامرين يسخرون منه، ويبين لنا «الغاوى» شكوك «البكرى» فى حديث مباشر للمتفرجين ويوضح لهم من هو البكرى، ويركز على إنه رجل وحيد فريد لا يحب أحد ولا يحبه أحد، يشتغل بكى البهائم المريضة فى القرية، وق تطورت مهنته إلى كى الإنسان كنوع من الدواء، وأهم من ذلك كله أنه أب «السنيوره» فاتنة الشباب والشيوخ على حد سواء، وهى ليست ابنته بالوراثه ولكنه تبناها حين عثر عليها لقيطة فى القرية ويخرج البكرى ثائراً ويثير خروجه انتباه «على الكتف» وهو أكبر عشاق «سنيوره» وأحسن سائق فى المركز فيما مضى «وقد ترك العربة ولزم القرية، وباع أرضه التى ورثها من أمه ليتزوج من سنيوره ولكن البكرى يرفضه، ويشارك «الكتف» المتسامرين ويقرر أن يمثل دور «البكرى» وتدب الحيوية فى حلقة المتسامرين لتنقطع فجأة بدخول «ست الكل» وأولادها معها، وهى أرملة «محجوب» الذى مات محترقاً إثر اندلاع النيران فى حقله، وهى مصابة بلوثة - حيث دهمتها صدمة المفاجأة - دخلت لتتفقد الحاضرين والسمار بحثاً عن زوجها لاعتقادها أنه حى يشاركهم السمر، ثم تخرج لتبحث عنه فى مكان آخر .

وتدخل «سنيوره» بنفسها فينقطع السمر مرة أخرى، ويدخل إثرها «البكرى» لينقذها من الألسنة ويخرج بها وهما مشيعان بالاستنكار وسخط الجميع ويقرر «الكتف» أن يبدأ

---

(١) انظر نعمان عاشور «الناس اللى فوق» القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر د. ت.

(٢) محمود دياب: مسرحية عربية . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٠م.

الحكاية من أولها ليعرف الناس لماذا اختفى حمار حجازى ؟ ولماذا شبت النيران فى حقل محجوب ؟ ولماذا أغلق جامع القرية ؟ .

وفى الفصل الثانى نشهد بداية المأساة من وجهة نظر المتسامرين وهى سقوط «سنيوره» فى حب شاب غريب عن القرية، فيثور شبان قريتها ويقود ثورتهم «حسن أبو شرف» وتسفر الثورة عن قتل «منصور» وتقوم المعارك بين القريتين أخذاً للثأر، ويحطم «البكرى» تلك «المعدية» التى تربط القريتين وتدخل أهل الصلح والخير وتوقفت المعارك، ويسعد العمدة الذى طالما هدد بالعزل لعدم سيطرته على القرية وفشله فى العمادة .

وينقطع التمثيل بدخول «ست الكل» مرة أخرى وهى تبحث عن زوجها المحترق ويتأجج حقد القرية ضد البكرى لاتهام «الكنف» له بتدبير هذا الحريق، ولكن «البكرى» ينفى التهمة عن نفسه، ويستمر السمر، ويشترك البكرى فى التشخيص وحين تحاصره الأصوات والاتهامات من كل جانب «انت السبب . . انت السبب . . يصدر حكمه فى النهاية . . » المحكمة حكمت . . سنيوره هى السبب فى كل ما حدث، سنيوره يجب أن تموت» [1] .

وحين يسمع «الكتف» هذا الحكم يخرج مسرعاً دون أن يلاحظه أحد، وبينما يرفض «الغاوى» هذا الحكم تدوى صيحة نسائية من الخارج، وتسمع استغاثات ويدخل الكتف ليعلن أنه قتل سنيوره، بناء على حكم محكمة البكرى، ولكن سنيوره تدخل فى إثره، وتصفق القرية، ويجن جنون البكرى حين يعلم أن التى قتلت هى «بهية» ابنة حجازى، التى لا ذنب لها فى أحداث القرية .

وبعد، فالمسرحية موضوعها الجمهور بمعناه العام والجمهور المتسامر بالمعنى الخاص، وأحداثها جرت بين مستويات ثلاث : مستوى التشخيص، الذى يقوم به أفراد القرية وهم يتسامزون ليالى الحصاد، ومستوى الواقع الذى يعيشه أهل هذه القرية، ومستوى التلاحم

(١) المرجع السابق، ص ١٢٩ .

بين المسرح وجمهور المشاهدين، وتسفر النتيجة العامة عن اتخاذ قرارات تصدرها محكمة القرية وقد شارك فى اتخاذها المتفرجون أنفسهم بعد إلحاح السمار عليهم أن يشاركوهم مشكلنهم حتى أصبحت مشاركتهم إيجابية وحيه وفعالة فى وضع اللبنة الأخيرة للمسرحية.

ووحدة الدراما فى المسرحية الملحمية تغاير وحدتها فى المسرحية الأرسطية لأن «وحدة الدراما فى المسرح» اللأرسطى «إيحائيه، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسرح برواية يتولى تقديم الحدث، أو جوقة مجتمعه، أو مغن منفرد يقطعان التسلسل الموضوعى بتشيد جماعى أو اغنية فردية، فإن الصلة بين عناصر الدراما والرواية والغناء لا تبقى من نوع الصلة التقريرية المألوفة فى المسرح الأرسطى بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة من خلف السطور المقرؤة أو المشاهد المنظورة، علاقة يستشعرها المتلقى بطريق دائرى غير مباشر، علاقة فى المجرى الفكرى الذى تصب فيه هذه العناصر جميعاً، وذلك المجرى الفكرى الذى ضمن لمسرحيه مثل «دائرة الطباشير القوقازية» وحدة فنية حميمة [1] .

فالمسرحية الملحمية ترمى أولاً وأخيراً إلى عرض الحقيقة وفضحها أمام الجماهير التى تشاهدها وبواسطة الشخوص التى تمثلها، فالجمهور يرى ويسمع ويتفاعل ويتعلم ويثور ويشارك فى اتخاذ القرار، ويتصرف فيه، ثم ينصرف وكله شحنات لتغيير الفرد أو الجماعة أو العالم بأسره .

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، ص ١٨٠ ، مطبعة عابدين ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

المسرحية الرمزية والتاريخ

إن معالجة القضايا الوطنية العامة، وابراز قيمة الشجاعة والاستبسال والإخلاص فى الدفاع عن الوطن ضد المحتلين الغاشمين، يتطلب إبداعاً فى تفسير الأحداث التاريخية ودوافع الشخوص، ومن أجل هذا اتسمت المعالجة بالرمزية.

ولما كانت مهمة الأديب استخدام الماضى فى التأثير على معاصريه بطريقة ما فلا مفر له من أن يسقط التصرفات على شخصية ما، إذ لا قيمة للمبادئ التجريدية فى ذاتها دون ربطها بملابساتها ودون تخصيصها بموقف معين، والوعى الحسى للكاتب يحتم عليه اشتراكه فى مسائل قومية أو وطنية بقصد التطوير والخلق والإبداع، لذلك يتخذ رموزه من التاريخ الحديث والقديم والأساطير الموغلة فى القدم.

من هذا المنطلق كتب الدكتور لويس عوض مسرحية «الراهب»[1] حيث جسد شخصية الراهب المصرى «أبا نوفر» وجعلها رمزاً لجسد مصر، وشخصية «مارتا» وجعلها رمزاً لروحها، وكأن جسد مصر ضحى بنفسه فى سبيل إنقاذ روحها التى ظلت حية تكمن فيها قيم المقاومة والنضال لتبعث بعد ذلك فى أجساد أخرى. فالرمز هنا خير وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية فى صورة مكثفة ومركزة، لها نفس الشحنة التى تميز التجربة[2].

---

(١) د. لويس عوض: انظر المسرحية «المقدمة»، ص ٣، دار إيزيس للنشر والطبع والتوزيع، ط٢، القاهرة ١٩٦٤م.

(٢) الرمزية في أبسط صورها، هي علاقة أو إشارة قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة، لها دلالة معروفة، أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة.

هذا هو مضمون المسرحية التى ألفها الكاتب وألح فيها على أنه إذا كانت مصر قد هزمت فى الثورة الاستقلالية - التى نشبت فى الإسكندرية عام ٢٩٦ ميلادية بزعامة الوالى الرومانى «لوشيوس زومنيوس» والذى لقبه الإسكندريون «بأخيل» - إن كانت الثورة قد باءت بالفشل وقتل منها آلاف الأبطال، فإن هذه الثورة ظلت أملاً طالما غذت الثورات التى أتت بعدها، لأنها تستمد كفاحها ونضالها من روح مصر النابضة .

ولكن المسرحية - وإن كانت قد حوت كثيراً من الإيحاءات والرموز - فهى ليست فتحاً جديداً فى الأدب المسرحى الرمزى، وللبحث أن يتساءل : إذا كان «أبونوفر» لم يحفظ له التاريخ سوى أنه كان من الشهداء الذين بطش بهم الرومان، فلماذا أصر المؤلف على أن يجعله قديساً وراهباً ؟ ولماذا أظهره وهو غارق لمفرق رأسه فى حب غانية راقصة ؟ أما كان الأفضل لإنقاذ سمعته أن يأخذ نفسه بالحزم والصرامة كما فعل مع «أرمان» الذى اعتنق المسيحية ليتحد فى العقيدة مع من يحب، ومع ذلك أصر «أبو نوفر» على محاكمته فعلاً ومحاكمة «فيلامنيا» حبيبته أمام محكمه الشعب، وينتهى الأمر بالإعدام ؟

لقد تناول المؤلف فى هذه المسرحية التاريخية الثورة الاستقلالية التى نشبت فى الإسكندرية علم ٢٩٦م بزعامة الوالى الرومانى الذى لقب «باخيل» ولم تكن هذه الثورة الأولى من نوعها للتخلص من حكم الرومان، فقد بلغ المد الثورى أشده فى النصف الثانى من القرن الثالث الميلادى، وفى كل ثورة من هذه الثورات كان يتم تتويج قائدها امبرطوراً على الإسكندرية لكنها تنتهى بعودة الرومان وسحق الحركة الوطنية بالمذابح الرهيبة واشاعة الحرب فى كا مكان، ولذلك سمى هدا العصر «عصر الشهداء» [1] .

وثمة تحفظ آخر . . لماذا حرص المؤلف على أن يرمز لروح مصر بهذه الغانية الراقصة؟ وهل كان جميع الثوار فى المسرحية مسيحيين ؟ إن أبطال حركات المقاومة الشعبية فى مصر - منذ أن عرفت مصر تاريخها لم يتخلفوا أو يتقاعسوا عن الجهاد سواء كانوا مسحيين أو

---

(١) المرجع السابق ص ٧ .

وثنيين أو يهوداً، فاذا جعل المؤلف قائد المقاومة مسيحياً فهذا مقبول ! أما أن يجعله من رجال الكنيسة فهذه مسألة تحتاج إلى نظر .

وحينما كتب «نبيل فاضل» «أدهم الشرقاوى» التى استقى مادتها من الموال الشعبى :

«منين أجيب ناس لمعنات الكلام يتلوه»

إذا كنت لما بقولــه	نص عقلــى يتـــوه
بلدنــا طول عمرها	مرويــة بالدمعـات
بآهة الفلاحــــين	وبضحكة البشوات

لكـــن فـــى وســـط الغيمـات الشمس نواحــه

والصحـرا فى كفها	بتزهـــره الواحـــه
وبين درويك يابلدى	خطـــوة الادهـــم
بالناس وللناس ناس صار	الجـــدع ادهــــم

وقصتـــــه خطـــــوه سهرانـــــه فـــى كل طريـــق

فلاح بسيط واسمعوا	دخل التاريخ وحكوه [1]

لم يكن اختيار المؤلف لهذا الموال اعتباطاً، بل اتخذ من الرمزية والتاريخ معبراً لتجسيد القيم الاجتماعية للشعب المصرى ورمزاً للقضية التى تهم المصريين جميعاً آلا وهى صراع الطبقات فى المجتمع المصرى .

إن أدهم الشرقاوى - بطل هذه المسرحية - إنسن نمطى يعكس حياة الفلاح المصرى فى قرية مصرية فى فترة زمنية، ومن هنا فلا بد من عملية الخلق الفنى لهذه الشخصية أن تبتعد تماماً مت التوهم الأسطورى للشخصية، ولابد ان تلتزم واقعاً نمطياً لهذه الشخصية مستمدا من واقع الريف المصرى ومن داخل البيئة المصرية، فإذا كان الأخذ بالثأر فى زمن أحداث

(١) نبيل فاضل : أدهم الشرقاوي ، ص ٣٠، مجلة المسرح ، الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٤م .

أدهم الشرقاوى عملاً يلجأ اليه الريفى المصرى لاعتقاده أن السلطة عاجزة عن القصاص فالحدث هنا قد تطور حتى أصبح شعوراً اجتماعياً يرمز إليه بأدهم، غضبة ثورية ضد الطبقة المستغلة فى قرية مصرية عادية، يعيش فيها ناس بسطاء يقود ثورتهم واحد منهم هو رمزهم وزعيمهم. فالصراع هنا على قدم وساق بين الاستغلال والقهر من ناحية وقوى التحرر الاجتماعى من هذا الطغيان من ناحية أخرى :

الباشـــــا : «يستدير فيرى أدهم» . . مين . . أدهم ؟

أدهـــــم: «يتقدم إلى الباشا شاهراً مسدسه» أيوه أدهم . . أدهم اللى ساب بلده وساب ناسه . . ومين السبب ؟ انت ياسيدى الباشا . .

الباشـــــا : أنا فى عرضك يا أدهم . . انا حا اخليهم يسكتوا عنك

أدهـــــم: هما مين اللى يسكتوا عنى . . الحكومة . . انى ماعدش يهمنى إلا حاجه واحده بس . . انت . . انا جاى اطمئن عليك . . اشوفك نايم نرتاح . . جايلك نوم وفى كل بيت محزنه . . جايلك نوم ودم الخلق الغلابه شربت منها الأرض بدل الميه اللى حاجزتها . . .

الباشـــــا : طيب والله يا أدهم

أدهـــــم: اخرس يا ضلالى . . انت تعرف ربنا . . طلع الفلوس اللى فى الخزنة

الباشـــــا : حاضر . . حاضر «يخرج نقوداً كثيرة»

أدهـــــم: لقح من الشباك . .

الباشـــــا : «متردداً» خسارة . . خدهم انت . . خدهم ليك .

أدهـــــم : لى أنا . . أنا حاديهم للغلابة صحابهم . . حارجع اللقمة اللى خدتها من حنك العيال الصغييرين . . حا ارجع المال لأصحابه لقح يا باشا . . لقح [1] .

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢٠.

ومسرحية «خيال الظل» للدكتور رشاد رشدى هى أوضح إنتاجه وأكثرها دقة واتساقاً وإنها مزيج من الإيحاءات والرموز التى تساهم فى معالجة العلاقة بين الرجل والمرأة، إنها دعوة رمزية تستمد أصولها من الجنس، وإدانة التاريخ والأيام السالفة بظلماتها وأوهامها وأراجيفها، فى محاولة جادة لاقتلاع هذه الظلال السوداء التى تحاول جاهدة أن تفسد الحاضر المنير، والأمل المشرق الناصع البياض .

وفحوى هذا العمل الدرامى الرمزى أن «الألفى» بك مات عن زوجة شابه وخلف لها ثروة كبيرة، ونفهم من السياق أن وكيل النائب العام واثق من جريمة قتل سببت موته، ويتطور الموقف أثناء التحقيق بين «عادل» وكيل النائب العام «وسلوى» أرملة الألفى بك «حيث يرى فيها صورة ماضيه المفقود، ويحب عادل «سلوى» التى يرى فيها حبيبته السابقة «عايدة» ويختلط عليه الماضى بالحاضر والخيال بالواقع، والحلم بالحقيقة، ولكنه يصر على مواصلة الرحلة مع نفسه، ولا يستسلم للماضى الذى يكاد يفترسه : «لازم أوصل للحقيقة فى القضية دى» [1] ، ويبدأ رحلة البحث عن الذات .

ويواجه عادل ماضيه بشجاعة وإصرار، ويصور لنا المؤلف الوجه الآخر لشخصية عادل فى الموسيقى «زوال» ذلك المغنى الذى فقد صوته وعمل خفيراً بالقصر وتزوج من خادمة «الألفى بك «هدية» .

ويختلف «زوال» عن «عادل» فى أنه لم يستطيع أن يواجه الماضى ومن ثم يفشل فى رحلة البحث عن الذات، فقد أوهم نفسه بأنه مازال يتمتع بصوت جميل كما كان من قبل، ولكنه هرب من واقعه حين اكتشف ليلة زفافه أن عروسه «هديه» لم تكن بكراً» فحسب ماضيه على حاضره، واسقط جريمة الأمس على اليوم، فضاع غده . وأنهى هذا الصراع الداخلى بخنق عروسه ووقف يبكى عليها فى جنون .

---

(١) د. رشاد رشدي : خيال الظل ، ص ٣٤، وزارة الثقافة ، مجلة المسرح، ١٩٦٥م.

وينطلق بنا المؤلف إلى رحلة اخرى «لونا» تلك الفتاة الارستقراطية التى تعيش فى أوهام ماضيها، حيث ترى أن الماضى هو القوة الدافعة للمستقبل، فهى لا تبادل صديقها حباً حقيقياً إلا بعد أن يصبح ذكرى . . وهكذا تختار أحبابها . .

فالمسرحية إذن لم تهدف إلى العثور على قاتل الألفى بك، إنها دعوة إلى الانطلاق والتقدم والحياة المشرقة والأمل الباسم والعمل من أجل تحقيق ذلك بترك مخلفات الماضى وأوهامه وأحزانه، إنها دعوة ضد التخلف والجمود، وتلزمنا بالتقدم المستمر وعدم التقهقر والانعزال والتوقف .

ويرى البحث أن أسلوب المعالجة الذى لجأ إليه المؤلف فى المسرحية قد وفق إلى حد كبير، حيث اعتمد على الصراع الداخلى للشخوص وما يحمله كل منهم فى باطنه من أوهام ماضية، وما يتبع من الأحداث أو يتطور من الأعمال لا يعتمد على التفاصيل الزمنية والملموسات اليومية، وإنما تلعب الرمزية دوراً كبيراً فى حياة كل شخص كدمية أو هدية رباط العنق .

وحوار المسرحية مرسوم ومحبوك يجتذب الجمهور لمتابعة الشخوص وتطور الأحداث، ويتجنب الإثترة الرخيصة كالفكاهه المجلوبة أو الإضحاك المفتعل «وهذا النوع من البناء الدرامى صعب لأنه يقوم على الازدواج والمطابقة بين الماضى والحاضر، لأننا لا نعيش ماضينا إلا فى داخلنا، وفوق ذلك فان الغموض الذى يلف الشخصيات والأحداث يحتاج دائماً إلى التركيز وتلافى الإيضاح بالتكرار أو التجسيد لأنه لا يقوم على نظرة فلسفية متكاملة الأبعاد كما هو الشأن فى مسرح العبث أو اللامعقول الذى يقوم على نفس البناء[1] .

وقد اقترب المؤلف - إلى حد كبير - فى بناء المسرحية من التعادلية التى نادى بها الحكيم وغلب عليه التقابل والتعليل والتدليل الذى ينهجه علم النفس . فكان يتحرك فى

---

(١) نعمان عاشور : صحيفة الأخبار ٢٩/ ٣/ ١٩٦٥م .

أربعة خطوط ، يختلف كل منها عن الآخر اختلافاً أدائياً يعتمد على المفارقة والاختلاف أو التشابه والتماثل ، فالخط الذى ينظم «عادل وسلوى» وبينهما «عايدة» يتماثل ويتشابه مع الخط الذى ينظم «زوال وهدية» وبينهما العروسة ، رغم وجود الاختلاف بين الخطين ، والخط الذى ينظم الدكتور «منصور ونوال» وبينهما «لونا» يختلف عن الخط الذى ينظم «حسن وسعاد» وبينهما «ليلى»

وقد اتخذ المؤلف من الحب وسيلة لتحقيق التكامل النفسى ، ومن الرمز أداة للإشارة إلى التكامل الاجتماعي ، فوجه الحب المشرق كان مصدره وحى إلهام بين عادل وسلوى ، ووجه الحب المعتم كان أداة تدمير وفناء بين «زوال وهديه» حيث جن ولم يتحمل صدمة المفاجأة فقتلها . وقد استخدم الرمز بدرجة كبيرة من المهارة فعرائس المولد رمز للعرائس الآدمية ، والغربال المعلق فى صدر زوال إشارة إلى العار الذى هد ركنه وقوض عقله ، والجلابيب التييستر بها «زوال» حسد «هديه» إشارة إلى تغطية العار ودفنه ، والأسماء والصفات التى خلعها المؤلف على الشخوص ذات دلالة لكل شخصية ، وأخيراً شجرة الصفصاف ترمز إلى الخصوبه الأنثويه التى طالما تمض عادل أن يتفيأ فى ظلها .

زوال : «يدخل المسرح باحثاً عن جلباب «هديه» الأحمر وهو ندفون» مش فاكر يوم ما قابلتك وكلمتنى وكلمتك ، وخدت منى وأعطيت لك . . . «يعثر على العروسه» عروسه . . عروسه ياولاد . . الله عليها . . لايسه الاحمر والخد والصدر عارى . . «يجد الجلباب» حالبسها لها مش حتفلت منى . . «يبعد العروسه عن يده» لا . لا . هديه . . هديه .

هديــــــة : «تدخل هديه فى خضوع وخوف»

زوال : «يجرى إلى هديه ويجرها من شعرها . . » تعالى . . تعالى . البسى البسى . . حتجليبلى العار «يغطى وجهه بيديه» العار . . العار «يبكى ثم يفيق» كان عندى غزال وهرب منى . . «ياخد عروسه المولد» عروستى . . عروستى . .

هديـــــة : أنا عروستك يا زوال

زوال : انتى ؟ لا . .

هديـــــة : ايوه أنا عروستك تعال يا زوال «زوال يذهب اليها ويرفع الطرحة من على وجهها» .

زوال : لا . . مش عروستى . . انت عروسه راجل تانى . . راجل تانى يافاجره . . «يخنقها حتى تموت» فاجرة . . فاجرة . .

«يدخل عادل وسلوى» قتلها . . قتلها . .

هديـــــة : «بهدؤ» اتجنن

زوال : «يمسك به» قتلتها يامجرم . .

هديـــــة : خاصت منها الفاجـــرة . . عاملة عروستى وهى عروسة راجل تانى [1] .

ومسرحية «اتفرج يا سلام» التى كتبها الدكتور رشاد رشدى - ونحن فى مرحلة البناء والانطلاق - موضوعها التاريخ وزبطالها الشعب المصرى، حيث قاوم الظلم والطغيان حتى أثبت أنه فوق ذلك كله، فهى حقيقة تاريخية ألبسها المؤلف ثوباً دراميا متحركاً، يرى فيه المشاهدون أنفسهم وقد حققوا آمالهم ورغباتهم ويحسون بنبضات قلوبهم ويسمعون وقع أقوالهم على المسرح .

يقول المؤلف : «هذه المسرحية استلهمتها من قراءتى فى تاريخ مصر وعلى الأخص «سندباد مصرى» للدكتور حسين فوزى وابن اياس والجبرتى، فهى تصور واقعنا التاريخى ولكن ليس بالنسبة لحدث معين أو فترة محددة بل بالنسبة لجميع الفترات التى عاشت فيها مصر تحت وطأة الحكم الاجنبى» [2] .

---

(١) مرجع سابق : انظر مسرحية خيال الظل، ص ١٠٠ .

(٢) د. رشاد رشديد «اتفرج ياسلام» المقدمة ص ٨-١٠ ، مطابع مؤسسة الأهرام ١٩٦٦م .

ويرى البحث أن المؤلف حينما اختار لحظة زمنية لم يقف بنا عند حدود التجارب الفردية الخاصة، وإنما انتقل بنا إلى موضوع اجتماعى عام، وان كانت رموزه من التاريخ - تاريخ مصر تحت حكم المماليك، ولجأ إلى الرمز خوف التصريح وإلى الثورية والإيحاءات خشية العلانية فى معالجته الفلسفية الساخرة من الحاكم والتهكم عليه والألم يعصف قلوب المصريين دون أن يكون لهم من دونه حول ولا طول.

وقد تجلت فى المسرحية ألوان الظلم والعنف بأنواعها المختلفة، والفساد والطغيان بشتى صوره وأشكاله إبان هذه الفترة السوداء المظلمة فى تاريخ مصر، ومن ثم كانت المعالجة بسرد القصص والحكايات عن طريق خيال الظل والأراجوز، واصطناع الجو الذى تجرى فيه الأحداث حتى يكاد المشاهد يتلمس مصر المملوكيةويتحسس نفسه ويخرج من هذا كله بأنه يرتفع دائماً فوق الظلم والظالمين والحكم والحاكمين، لأنه بطل من أفراد الشعب الذين يمثلون هذه المسرحية التاريخية.

وتلعب الرمزية - كعادتها - عند المؤلف - دوراً فعالاً، فهذا سليمان أغا «رمز البطش والجور يحب المجاذيب ويجالسهم، وشخصية «سيد» التى تشير إلى الاستقلال والنفعية وحين أحس ذلك من الوالى، باع روحه للوالى وجعل من نفسه مجذوباً فألغى عقله حتى يكسب من ورائه أموال المحتاجين إلى بركاته ونفحاته، وضاق به الأمر فهام على وجهه، وتمثل نفسه حماراً، وهذا هو مصير كل من يبيع نفسه للسلطان، وشخصيتا سيد الشاعر وخليل الحاجب تشيران إلى السجن الأبدى الذى خيم على مستقبل المصريين - لدرجة أنهما لم يستردا محبوبتيهما تطبيقاً للرمز فى المسرحية.

وحوار المسرحية أقرب ما يكون إلى النثر المسجوع، وفى تركيبه شئ من الموسيقى الظاهرة والخفية.. إنه تعبير عن أفكار عامة بلغة منغومة، يعرض صراعاً جهيراً بين الخير والشر والحاكم والمحكوم، وإن شئت فقل يعرض مجموعه من الخيوط الإنسانية ذات العلاقات المتقابلة تظهر وتختفى وتتجمع لتتفرق لتعطى مضموناً مركزاً فحواه أنه على

الرغم من ضروب الظلم والطغيان التى عانى منها الشعب المصرى فهو لم يبع نفسه لدخيل أو مستعمر فى يوم من الأيام .

الجوقـــــة: واتفـرج كمان وكمان

على ظلم الإنسان لأخيـه الإنســان

فبعد السلطـان . . ما علق المشانـق

زى مـا انتــم شايفــين فى كل مكان

وقتل الأبرياء ما عجبـنـوش الحــال

وأمر بقتل كل مولود صبى فى الحال

صارت الناس تبكى وتلطم خدودها

تقول دا حرام . . دا حرام لكن إيه الفايده

ما خلاص باعـوا نفسهــم من زمـــان

لمولاهم وربهم وولى نعمتهم السلطان

واتعظــوا . . اتعظوا يا مواطنـين يا إخــوان

من نعم الله على الإنسان خلق له إراده وكيان

دى النعمــه اللى ميــزه بيهــا على الحيــوان

واللى ما يعرف يصون النعمه يخون كيانه كإنسان .

اتفرج يا سلام

«تصفيق من الجمهور»

ويكـــــــا: «فرحاً» يا ميت حلاوه يا جدعان الوالى . . خلاص عزله السلطان .

حمــــــزه: وحيعين بداله والى جديد مش كده ؟ طول ما على البلد دى والى من غير أهلها العدالة حتفضل متعطلة . . فيها

مسلــــم: احنا عايزين الشعب . . الشعب اللى ما باعش نفسه فى يوم من الأيام

سعيـــد: الجوقة يا عبد العال . . واتفرج ياسلام ألف تحية للشعب وألف سلام»[1] .

المسرحية - بعد ذلك - مقتبسه من تواثنا التاريخى، والمؤلف قد عرض من خلالها مخزون العقلية المصرية وروحها وكفاحها وتطور مراحلها، بحيث يمكننا القول : إن هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث مضموناً والمعالجة الدرامية الشعبية شكلاً .

---

(١) المرجع السابق : ١٤٠-١٤١ .

المسرحية الذهنية والتاريخ

إذا كانت المسرحية - على اختلاف أنواعها - قد كتبت لتمثل على خشبة المسرح . وتحقق النفع واللذة، فهناك التثقيف عن طريق الحوار الذى يقرأ فى أدب وفكر ، وتجرى فيه الأحداث داخل الذهن البشرى مرتديه أثواب الرموز .

وإذا كنا لا نستطيع أن نتخيل أو نتصور مسرحية بدون مسرح وأن الكاتب لم يصممها إلا ليشاهدها الناس مجتمعين، فماذا تقول فى محاورات أفلاطون التى لا تصلح للمسرح ؟ إن هذا العمل الأدبى قد وضع خصيصاً للقراءة وهو خير وسيلة لخلق أدب تمثيلى فهو وان كان يخلو من عنصرى الحركة والعاطفة - الأمر الذى يشد أنظار الجمهور إلى الخشبة دائماً - إلا أن هذا النوع يحدث أثره كذلك عن طريق لغته وصراعاته داخل الذهن الإنسانى، لأن كل قارئ له مسرحه القائم فى عقاه الخاص .

والتأثير فى العقول أكثر خطراً من التأثير فى الأحاسيس والمشاعر ، فالأول يأتى عن طريق تجسيد القضية لينفث فيها الحياة ويفتح مغاليقها فتتقبلها النفوس بسهولة وتستوعب معانيها وأهدافها فى لذة، لتصل فى النهاية إلى التطهير بإثارة الانفعالات وتحقيق المشاركة الوجدانية، والثانى يبرز عن طريق الموضوع ودور الإنسان وموقفه فى الصراع الذى يجرى داخل هذا النوع من المسرحيات، حتى يتعاطف مع أخيه الإنسان وينفعل بانفعاله ويتأثر بهزيمته أو قهره أمام قوة طاغية لا يستطيع مجابهتها، فضلاً عن أن هذا النوع يحقق اللذة العقلية بما يثيره من مناقشات ومقارنات واستنباطات، أضف إلى ذلك حسن اختيار القضية

ذاتها والقدرة على أداء الحوار الذى يعوضها كل أولئك كفيل بإثارة الشفقة والرعب وتحقيق التطهير .

والمسرح الذهنى فى مصر هو ركيزة الكاتب الكبير توفيق الحكيم، وميدانه المفضل الذى بدأ به إنتاجه الدرامى على شاكلة المسرح الذهنى اليونانى الممثل فى الصراع بين الإنسان والقدر كمسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس . . يقول الحكيم فى المقدمة التى كتبها لمسرحية «بيجمالون» فى توضيح خصائص هذا المسرح : منذ نحو عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقى، والمعنى الحقيقى للكتابة للمسرح، هو الجهل بوجود المطبعة . . لقد كان هدفى وقتئذ فى رواياتى هو ما يسمونه «المفاجأة المسرحية» ولكنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتديه أثواب الرموز . . أنى حقيقه مازلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة، لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة «لقد تساءل البعض» ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقى ؟ «أما أنا فاعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات «أهل الكهف» و «شهر زاد» ثم بيجمالون «وقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، بل جعلتها - عن عمد - فى كتب مستقلة عن مجموعة «المسرحيات الأخرى المنشورة فى مجلدين حتى تظل بعيدة عن التمثيل» [1] .

وفى عام ١٩٥٠ استقى الحكيم مادة مسرحية «ايزيس» من التاريخ المصرى القديم وفحواها تضمن ثلاثة فصول تحكى عن «طيغون» وكيفية احتياله على الغدر باخيه «أوزوريس» وذلك أقام وليمة دعا إليها أخاه وعدداً من أعيان البلاد، وفى أثناء الوليمة أحضر صندوقاً فخماً مرصعاً بالأحجار الكريمة، ثم أعلن أنه سيقدمه هدية لمن يلائم الصندوق قده، وجرب الصندوق عدد من الحاضرين فلم يفلحوا حتى جاء «دور» «اوزوريس» فإذا بالصندوق قد لبسه تماماً، وإذا بأتباع «طيغون» يسرعون إلى إغلاقه بمجرد

(١) توفيق الحكيم : «بيجمالون» المقدمة ص ٥-٨ ، ط٢ ، مطبعة التوكل بالقاهرة ، سنة ١٩٤٤م .

أن استقر فيه «اوزوريس» ثم يحملون الصندوق بمن فيه ليلقوه فى النيل الذى يحمله إلى البحر حيث يعثر عليه بحارة إحدى السفن فينتشلونه من الماء ويعثرون على «اوروريس» الذى يخبرهم أنه كان عبداً لأحد الأثرياء، وأن سيده هو الذى وضعه فى الصندوق وألقى به فى النيل، ويحمله البحارة ويبعونه هو والصندوق إلى ملك «بيبلوس» بلبنان» بالقرب من بيروت الحالية، ويتخوط «آوزوريس» فى خدمة هذا الملك بنفس الروح الذكية الخيرة، فيحظى باحترام الملك وتبجيله.

وفى هذه الأثناء تكون «ايزيس» قد استطاعت أن تلتقط نبأ الصندوق الذى ألقى فى النيل، فتنشد الرحال إلى بيبلوس «وتعثر على زوجها، وبعد حوار سريع بينهما يعرف ملك «بيبلوس» شخصية «أوزوريس» الحقيقية وقصته فيوافق - آسفاً - على عودة اوزوريس » و«إيزيس» إلى وطنهما ويعدهما بتقديم كل عون يطلبانه.

وفى مصر يختفى الزوجان فى كوخ بأحد الأحراش، وينجيان ابنهما «حورس» ويواصل «اوزوريس» خدماته للشعب بوسائل الزراعة المثمرة، حتى لقبه الشعب بالرجل الأخضر، ولكن «طغيون» سرعان ما اكتشف.. بعيونه - حقيقة الرجل الأخضر فألقى القبض عليه وقتله وقطعه إرباً إرباً.. ووزع هذه الآراب على مقاطعات البلاد المختلفة.

وتختفى «ايزيس» بابنها الطفل حتى يشب ويستكمل قوة شبابه فى السابعة عشرة من عمره، وهى لا تفتأ تحدثه عن أبيه وغدر عمه بأبيه - غارسة فيه روح الثأر والانتقام. وسعت هى من جانبها إلى اكتساب أنصار لقضيتها ضد «طيغون» ودفعت ابنها لمبارزته، غير أن الابن قد انهزم فى المبارزة وهم عمه بقتله لولا أن تدخل شيخ البلد ونصح «طيغون» بأن يتركه ليقول الشعب فيه كلمته.

وعقدت محكمة الشعب وكادت تنفذ حكم الاعدام على «حورس» لولا ان حضر فى آخر لحظة ملك «بيبلوس» وكشف الحقيقة للشعب فثار الشعب عل« «طيغون» وغدره وهرب «طيغون» وحمل الشعب «حورس» على الأكتاف وقلده الإمارة ومقاليد الحكم على عرش ابيه المغتصب.

ويرى البحث ان المؤلف قد جار على الأسطورة ووأد رمزيتها بفكرة البحث وعودة الحياة إلى «اوزوريس» بعد تمزيق أوصال حسده وتوزيعها فى أنحاء المقاطعات ليعم الخصب وينتشر الرخاء بين ربوعها .

أما جانب الإشراف فى المسرحية فقد ربط المؤلف عالم الأسطورة بعالم الواقع، وتفوق الخير على الشر وانتصر فى شخص «حوريس» بدلاً من بعثه من جديد، وإشادة المؤلف بالمرأة وموقفها الإيجابى فى الدفاع عن زوجها وولدها، والكفاح فى سبيل المثل العليا فى ثوب فلسفى وصياغة جديدة، وانعكاس الأسطورة على مشاكلنا المعاصرة فى حوار بديع، وصراع ذهنى بين رجال العلم ورجال السياسة «عندما يستطيع العلم أن يقضى على الجوع باستنباط أنواع من الأغذيه من ماء البحر وأشعة الشمس، وعندئذ يبدأ قصة جديدة، من الذى يحكم الدنيا ؟ أهو العلم الذى يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغير المصائر ؟ أم هو الرجل الذى يتفوق بالبراءه فى الاستحواذ على أزمة الجوع ؟ »[1]

والانتفاع بالأساطير فى العمل الدرامى أو فى عالم المسرح الذهنى يرد أولاً وأخيراً إلى الحكيم، حيث نقله إلى المكتبة العربية، وتلك حقيقة ماثلة فى «أهل الكهف» و «شهرزاد» و «نهر الجنون» و«بيجمالون» و «سليمان الحكيم» «ومن المعروف لدى المشتغلين بأداب الحكيم أن ما يعرف بالمسرح الذهنى قد تعرض فى العقدين الأخيرين لتطور كبير من حيث، الشكل والمضمون أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس - عن التجريد البحت وأصبح أكثر تحقيقاً لقاعدة الصراع الدرامى بين الأشخاص والمواقف والأفكار . . وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التى تمس المجتمع البشرى المعاصر . . مثل الصراع بين القوة والقانون، «السلطان الحائر» و «الكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات» و «أشواك السلام» وتسخير التقدم العلمى من أجل محو الفقر والجوع «الطعام لكل فم» .

---

(١) توفيق الحكيم : «إيزيس» المقدمة ص ١-٥ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٥٥م .

«وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تماماً من آثار فلسفته المثالية وانطلاقه فى معالجة القضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ما طرأ على مسرحه من تطور فنى وفكرى، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهنى الرمزى المحض لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية، تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم «بالواقعية الفكرية»[1].

ولم يغب عن أذهان الكثير من المؤلفين المسرحيين ذلك الاتجاه الذهنى والفكرى الذى أصبح منذ اوائل هذا القرن عنصراً أساسياً فى كل عمل مسرحى فهذا «فتحى رضوان» ومسرحياته الفكرية التى قدمها للمسرح القومى ابتداء من «دموع إبليس» و «إله رغم أنفه» و «أخلاق للبيع» كلها ذات طابع ذهنى اجتماعى يعد امتداداً لمسرح توفيق الحكيم الذهنى، فقد اصطبغت بالبحث عما فى المجتمع من مفاسد ورذائل تقنع أقنعة الفضائل، وتلبس أثواباً فضفاضة من النفاق والخداع، مقترنة بإيمان عميق بالإنسان وقدرته غير المحدودة على التحرر من كل القيود التى كبله بها المجتمع، ومقاومته عناصر الانحلال داخل نفسه وخارجها، وقد عبر عن ذلك فى مقدمة مسرحياته القصيرة التى جمعها فى كتاب واحد يقول المؤلف :

إن هذه المسرحيات نظرات متعددة إلى هدف واحد، وإلى النفس الإنسانية التى تنطوى على كنوز من الخير والإيمان والقوة، تنتظر من يمد يده إليها ليخرجها لنفسه وللناس، فتزيدهم إيماناً بالإنسان، وحرصاً على الحرية، وسعياً للأخوة الإنسانية، وبعداً عن التصلب والجمود والاستسلام والإذعان لخرافات الماضى وأوهام المجتمع الفاسد»[2].

نلمس ذلك فى المشهد التالى من مسرحية «إله رغم أنفه» حيث تتسم بطابع فكرى صارخ يتجسد فى الصراع بين رجل حر ومجتمع غارق فى أوهامه وخرافاته، يريدون تنصيبه الهاً وهو مصر على الرفض، وما أكثر الحكام الذين يرحبون بهذه الألوهيه :

---

(١) د. محمد فتوح، مرجع سابق، ص ١٤٠.

(٢) فتحي رضوان : مسرحيات فتحي رضوان القصيرة، مجلة المجلة، العدد ٧٨ يونيو، ١٩٦٣م.

الراهب الثاني: انا يا أبت قد بدأت أشك فى أن يكون هذا هو صورة الإله «مشير إلى زعمو» إنه لا يكف عن التزييف والكفر .

الراهب الثالث: هذه مرحلة ما قبل الحلول . . وهكذا جاء فى الأسفار .

زعمـــــو : أكل الذين سبقونى إلى هذا المصير كانوا يقولون مثل هذا الكلام ؟

الراهب الثالث: شيئاً شبيهاً به .

زعمـــــو : «مفكراً» غريبة . . ولكن لماذا لا تختار السماء إلا أمثالنا ؟

الراهب الثالث: لأنكم عادة أذكى الناس، وأطيبهم قلباً .

الراهب الأكبر : ولتكون معجزة الإله أكبر عند الناس .

زعمـــــو : وأصلح للاستغلال .

الراهب الأكبر: ارحمه واغفر له و . . .

زعمـــــو : إذن ليكونن ذلك تكفيراً عما قدمت يداى من خطايا

الراهب الثالث: التكفير عن ذنوبك كواحد من البشر يكون بجعلك وعاء لروح الإله . .

زعمـــــو : «صائحاً» يالها من جرأة . . ماذا فعلتم بآلهتكم ومعابدكم وبخوركم وتراتيلكم وثيابكم الفضفاضه . . وهذه الأصنام التى تنفقون عليها . . الألوف المنتزعة من أفواه الفقراء والجياع والمرضى . . «تزداد حدته» لا تظنوا أنى أخاف منكم . . إن فى هذه الصوامع مع الرغد والنعيم لأكثر مما فى قصور الأغنياء .

الراهب الأكبر: إنه الحلول . . «إلى الرهبان» انظروا . . انظروا . .

زعمـــــو : وهذه أيضاً صورة من صور الإله ؟ اعفوا الانسان من هذه العصابة المدمرة . . إنه الآن يعرف طريقه .

«يصل حديثه إلى قمة ارتفاعه وحدته ويحطم التماثيل بعنف»

سأبقى انساناً . . هل سمعتم ؟ سأبقى انساناً . . هل فهمتم ؟ سأبقى إنساناً على الرغم منكم .[1]

وهذا «خليل هنداوى» يحذو حذو الحكيم وفتحى رضوان حيث استطاع أن يخلق من الأسطورة الإغريقية القديمة «سارق النار» عملاً ذهنياً وصراعاً نفسياً حيث تنصب لعنات الآلة وغضبها على «برومنيو» الذى تقول عنه الأسطورة : إنه سارق النار المقدسة بمساعدة «هليوس» واستطاع بذلك أن يتشبه بالآلهه يخلق كما تخلق، فما كان من الآلهه مجتمعة إلا وأرسلت إليه الرزائل تشق طريقها إلى قلبه، والأمراض تنتقل إلى فراشه، والشفاء يثقل كاهله ويقوّظ ظهره، والأشواك تملأ دروبه . ، من هذه الأطوار تثبت الآمال عند خليل هنداوى لأن الأمل كان إله الأرض وهو الشفيع فى إنقاذه من هذه الآلام .

وعلى هذا النسق سار المؤلف فى الاستمداد من الأساطير، وصياغة ما يستمده فى صراع ذهنى وحوار عقلى، عالج عن طريقه عاطفة الغيرة فى مسرحية «فتنه» وهى خير ما فى مجموعة «سارق النار» .

وإذا كان الأستاذ الحكيم قد جعل صراعه الذهنى وقفاً على الأفكار مستخدماً الأساطير فى تصوير الحياة الحية المحبوبة كما فى معالجته «لبيجمالون» ذلك الفنان المضطرب المتأرجح بين الحيوية الآنية والنموذج الفنى الخالد، وتغلبه على افتتانه بإبداعه فيحطم تمثاله لأن بنفسه صموحاً إلى ما هو أعلى - إذا كانت المعالجة كذلك «فان «بيجمالون»[2] خليل هنداوى هو الفنان الذى يفتن بعمله فيحس فيه الحياة ويستغنى به عن النموذج الحى الذى استوحاه .

فكلا المؤلفين له اتجاه وطريقة إبداع، والعبرة بما يبثه المؤلف من فن وما يخلعه من معالجة لموضوعه بإثارة الفكر والحواس واتخاذ القرار، ولهذا تتباين الومضات الذهنية

---

(١) فتحي رضوان : إله رغم أنفه ، وتمثليات أخرى ، ص ٣٧ ، دار المعارف ، ١٩٦٢م .
(٢) انظر المقتطف - الجزء العاشر ، ١٩٥٣م .

والقدرات العقلية والتحليقات الفكرية والإشرافات الوجدانية عند كل مبدع ومبدع وكاتب وآخر .

وليس من المستطاع في هذا الفصل أن نعرض عديداً من النماذج التي تؤكد الاتجاه التاريخي أو تدعمه ، وأن الذي يعنينا أن المسرحية التاريخية اجتذبت كثيراً من الكتاب حتى فاق نتاج هذا النوع في كمه نتاج أي اتجاه آخر ، ولعل ذلك راجع إلى أن الجمهور يقبل على هذا النوع في تشوق إلى سير أبطالهم التي يتغنون بها ويشيدون بأفعالهم وأحداثهم ، فضلاً عن أن هذا النوع من المسرحيات يتضمن غناء ورقصاً جماعياً يهزان أعطاف الجمهور ويحققات المتعة والمنفعة .

وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه الأحداث المعاصرة ، لأن الفن عموماً ، ولا سيما المسرحي ، ينبغي أن يقوم على الرمز والإيحاء لا على التحديد والتعيين ، لتكون الحقيقة التي يصورها العمل المسرحي أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع»[1] .

وصفحة التاريخ التي يختارها الكاتب تقدم له عصب الموضوع الذي سيعالجه ، وتوحي له بالحوادث ، وتلهمه بالتطور ، وتيسر له رسم الشخوص حتى أن كثيراً من المسرحيين يجدون في كتابة المسرحية التاريخية متنفساً لما تضيق به صدورهم ، ومهرباً من الواقع الذي يؤلمهم ، ولا يستطيعون بث شكاواهم منه بطريق مباشرة ، ومن هنا جاءت أهمية استلهام التراث والتفكير به في العمل الدرامي .

---

(١) علي أحمد باكثير : فن المسرحية ، ص ٣٩ - دار المعرفة - القاهرة ١٩٦٤م .

توظيف التراث فى
المسرحية المصرية المعاصرة

التراث هو كل شئ أصيل ماثل تمتد خيوطه إلى الماضى، وتتشعب جذوره ضاربة فى أعماق التاريخ سواء أكان أدباً أو علماً أو فكراً أوديناً أو خلقاً، أو ما ورث من عادات وتقاليد، وفى الجملة هو كل مرويات الأمة العربية المدونة حول كل ما يتصل بنشاط الإنسان العربى عبر التاريخ فى إطارها الثقافى العام سواء فيما يتعلق بتسجيل الوقائع والأحداث التى مرت بها المرويات أو ما يتصل بتفسيرها وفلسفتها .

وقد تعددت المصادر التراثية وتشعبت أنواعها بمجئ الإسلام وانفتاح حضارته على الدول المجاورة، وازدهار حركة الترجمة فى عصور الخلفاء والتابعين حتى بلغت أوج عظمتها فى الدولتين الأمويه والعباسية وأصبح للأمة العربية تراث عربى موحد قوامه يتجسد فى المصادر التراثية التالية :

(١) التراث الدينى :

ويقع فى قلبه النص القرآنى الكريم «المعجزة التى ليس لها سابقة ولا لاحقة فى تاريخ الحياة الروحية الإنسانية، وأودع الله فيها روحية خالصة، ترسم للإنسان أصول العقيدة الإلهية الرفيعة، وتطهر نفسه بالعبادات والشعائر، وتزكى قلبه بالحب، والفضائل، وقيماً عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة، وتعده للعلم والمعرفة والانتفاع بالحياة، وقيماً

اجتماعية تدفعه إلى العدالة والمساواة بينه وبين أفراد الأمة فى جميع الحقوق والواجبات، وقيماً إنسانية تكفل للإنسان كرامته وحريته حتى فى دينه »[1] .

ويأتى التفسير والحديث ومذاهب الفقه التى غطت ساحة العالم الإسلامى كله، وعلوم النحو واللغة والبلاغة والأدب وعلم الكلام والفلسفة لتتكون وحدة تواثية تتمثل مع الطب والطبيعة والكيمياء والرياضة، لأن فلسفة الإسلام قائمة على أنه دين ودولة ومصحف وسيف، وعبادة وقيادة، وليست الحياة علماً صرفاً أو روحاً فقط، وإنما هى مادة وروح تضم الواقع الملموس وغير الملموس، وتهدف إلى ربط السياسة بالدين لإقامة ما يسمى «دولة الخير» .

وأول من تفتح على الوعى بالتراث الدينى فى بناء العمل الدرامى «توفيق الحكيم» ولا غرو فقد دخل الحكيم ميدان الكتابة والإبداع من باب المسرح، فكان طبيعياً أن يواجه منذ البداية قضية الإفادة من التراثين العربى واليونانى واستلهامها، ولكن كيف يكون الإبداع والاستلهام التراثى من هذين الرافدين بمستوياتهما المختلفة ؟ وكيف يكون موقفه إزاء هذين التراثين ؟ هل هى علاقة اتصال أم انفصال أم هما معاً ؟ وبعبارة أخرى : هل كان هذان التراثان يشكلان فى وعيه قضية القبول والرفض أو الايصال والانفصال التى تواجه المثقفين اليـــوم؟ .

لقد حدد موقفه منذ بدء الشروع فى قضية «أهل الكهف» فهو لم يكن فى حاجة إلى أن يعيد على الناس هذه القصة، ولكنه اتخذ من إطارها منطلقاً إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن .

ومسرحيته الثانية «سليمان الحكيم» التى تناول فيها قضية «الحكمة والقدرة» قد فجر التراث من باطنه تفجيراً .

ومسرحيته «رحلة إلى الغد» تنويع على نفس موضوع أهل الكهف لا ينفصل عنه حيث يحلّ فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائه عام بديلاً من قوم أهل الكهف» .

---

(١) د. شوقي ضيف : مجلة فصول . المجلد الأول . العدد الأول، ص ٩ ، أكتوبر ١٩٨٠م .

ومسرحيته «يا طالع الشجرة» قد استلهمها من التراث الشعبي» ومصدرها الوحيد تلك الأغنية الشعبية اللامعقولة :

«ياطالع الشجـــرة» .

«هات لى معاك بقرة» .

«تحلــب وتسقينــى» .

«بالمعلقــة الصينــى» .

وعلى هذا يمكننا القول «إن الحكيم حين فكر فى استغلال التراث، سجل لحظة جديدة من لحظات الوعى بهذا التراث تحمل معنى الاتصال به حينما راح يصوغه، وتحمل معنى الانفصال حينما صاغه صياغة فى قالب مسرحى جديد منفصل تماماً عن التراث» (١) .

(٢) التراث التاريخى :

ويقصد به ضرورة قيام تفسير حضارى للأمة حتى تستشف البعد الزمنى والمكانى اللذين يوضحان فكرة الانتماء القومى لها ووحدة الجماعة فيها، والتراث التاريخى يأخذ فى اعتباره الأساس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعه تمهيداً لفهم تطور الأحداث وإدراكها للواقع الحضارى على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعى التاريخى بالنفس ومعرفة الذات، فتلتقى الأصالة والمعاصرة، ويأتلف الإبداع والابتكار مع حكمة الماضى وخبرة التراث .

استلهم كتاب المسرح تراثنا التاريخى فى المعالجة المسرحية لموضوعاتهم لما وجدوا من وحدة فى هذا التراث، فكتب التاريخ العام ظلت الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربى جميعه، لا تترك دولة ولا إمارة دون أن تعرف بها، وتقف عند أحداثها مراراً، لأن هذه

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : مجلة فصول : المجلد الأول : العدد الأول، ص ١٦٦، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠م.

الأقطار - وان انفصلت سياسياً - فإنها لا تنفصل روحياً ولا ثقافياً ولا علمياً ولا أدبياً . «شأنها فى ذلك شأن خلجان تنتشر على شاطئ بحر كبير، تبدو فى الظاهر منفصلة، بينما هى متواصلة تواصلاً مستمراً، إذ تمدها جميعاً مياه واحدة على نحو ما كان يمد أقطار العالم العربى - ولا يزال تمدها اليوم - تراث واحد»[1] .

ولم تقتصر معالجة المسرحيين على الأبطال والعظماء وتراثهم الذى أنجزوه عبر الأجيال، بل تجاورته إلى دور الشعوب التى خلقت الأبطال لمواجهة التحدى، لأن البطولة لم تنشأ من فراغ، وإنما هى تجسيد لآمال الشعوب، والبطل رمزاً لأمته، وذروة فاعليتها التاريخية، والبطولة التى تخرج عن إطارها الشعبى لا تعد بطولة إلا إذا انبثقت عن تراث هذا الشعب التاريخى، وارتبطت به أشد الارتباط، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الآمال، فإذا لم تكن كذلك سقطت قبل أن تقوم .

«وللمسرح العربى ولع بالمادة التراثية منذ طوره المبكر، فمعلوم أن ثانيه مسرحيات مارون النقاش - أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد - كانت تتخذ من الحياة العباسية بيئة لها، كما حرص الرعيل الذى خلف النقاش على متابعة هذه المادة التراثية وتنميتها وتنويعها، وتجلى هذا الحرص فى محاولة استلهام التاريخ العربى والإسلامى « بذكر النوابغ والأبطال من رجاله، أو بعرض أمجادهم ومآثرهم، أو بصياغة المأثور من وقائع العرب وأخبارهم صياغة درامية، فكتب خليل البازجى رواية «المروءة والوفاء» (١٨٧٦م) فى إطار من العصر الجاهلى يصور المثل الأخلاقية العربية من كرم ونجده ووفاء، كما سار أنطون الجميل على نفس الدرب حين كتب رواية السموأل أو وفاء العرب » (١٩٠٩م)، هذا على حين اتخذ ابراهيم رمزى من تاريخ ملوك الطوائف بالأندلس محوراً لروايته «المعتمدين عباد» (١٨٩٢م) . ثم امتدت الرقعة لتشمل حقبة من أزهى حقب التاريخ الإسلامى فى رواية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» (١٩١٤م)، التى صور من خلالها فرح أنطون

---

(١) د. شوقي ضيف - المرجع السابق، ص ٩ .

حلقة من حلقات الصراع بين الشرق والغرب فى معركة «حطين» وجهد صلاح الدين الأيوبى فى استرداد بيت المقدس وبعث دفق الحياة فى الجماعة الإسلامية»[1] .

ويوسف إدريس حين دعا إلى «خلق مسرح مصرى صميم» فهى محاولة لتقديم نصوص التراث على مسرح «السامر» فمن خلاله يستطيع الكاتب التعبير عن نفسه وعن مجتمعه، وإن كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية، فالتراث هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل العظمى وتمده بالحياة، فمن الضرورى استيعاب المسرح المصرى المعاصر معتمداً على استلهام التراث العربى القديم، فخاض تجربة التطبيق العلمى لهذه النظرية وقدم الفرافير عام ٦٥ والمهزلة الأرضية ٦٦ والمخططين ٦٩ و «الجنس الثالث ١٩٧٠ .

وهذه الدعوة من يوسف إدريس لاستلهام التراث وتوظيفه ليست دعوة للانغلاق والانعزالية عن حضارة العصر، فهو يريد أن يفتح الباب على مصراعيه أمام التراث من ناحية وأمام الكتب والحضارة والثقافة الأوربية من ناحية أخرى، حتى نبنى كياننا الخاص وثقافتنا المنشودة على الأصالة والمعاصرة، ولا بد من المزج بينهما مزجاً عضوياً، بحيث لا نعزل أنفسنا عن التيارات الفكرية المعاصرة، ولا ننبذ تراثنا وأصالتنا السابقة، فالتراث قادر على أن يقدم الينا المادة الملهمة .

«وتعزيزاً لهذه الدعوة نشط البحث فى أشكال «الفرجة» الشعبية والسامر «ودور الحكواتيه و«المحنطين» والفرق الشعبية الجوالة وغيز ذلك من أشكال التشخيص وكان الهدف من ذلك هو التعرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية، بغية الوصول إلى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلاً ومضموناً»[2] .

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

(٢) د. عز الدين إسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

وفى خلال الستينات من هذا القرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح محاولات لاستلهام التراث التاريخى واستنياته وتوظيف قصصه وحكاياته فى معالجة مسرحياته، على نحو يتفاوت قلة وكثرة ومن كاتب إلى آخر، نتيجة وعى الكتاب أنفسهم بتراثهم، فهذا ألفريد فرج وفق فى مسرحيته «الزير سالم» حيث ارتبط بالتجربة التاريخية زماناً ومكاناً، ومزج مزجاً تاماً ومعتمداً بينها وبين الواقع، حتى صنع منها بنية موحدة، وبلور فيها قيمة من قيم الكرامة التى يسعى الإنسان إلى تحقيقها ويموت فى سبيلها .

هجرسـي : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مـــــــره :لأنه لم يكن ليركع مثلنا !

هو ملكنا وسيد جميع العرب .

هجرسـي : :يالثمن الكبرياء !

مـــــــره: لا . فـمـا تألم أخى غـيـر لحظة . . أمـا نحن الذين شـهـدنا بالعين كل التفاصيل، وعشناها بعد ذلك ، بنتذكر كل انتفاضة وكل أنة، ونمضغ الهوان .

هجرسـي : يالثمن المذلة !

وهذا توفيق الحكيم بلور قيمة العدالة فى مسرحيته «السلطان الحائر» على عكس الكتاب الذين صوروا شخصية القاضى فى معظم المسرحيات التراثية كريهة تسعى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها، وغالباً ما ترتبط بشخص الحاكم لتكون أداة فى يده لتحقيق ما يريد، وقد تتطوع بذلك من تلقاء نفسها مداهنة ورياء وتقرباً ، زلفى للسلطان وذوى النفوذ، وهى متورطة فى الظلم غالباً .

فالقاضى هنا هو العالم الإسلامى المعز بن عبد السلام «٦٦٠هـ الذى عاصر فى أواخر حياته جماعة من سلاطين المماليك البحرية، فلم يقبل مهادنة فى أى مبدأ من مبادئ الشرع الحنيف» .

وتبلغ الرمزية أقصى دلالاتها عندما ثبت لديه أن المماليك البحرية ليسوا أحراراً بل هم أرقاء لبيت المال، فصمم على ألا يصبح للسلطان بيع ولا شراء ولا زواج، وبذلك تعطلت مصالحهم، وأرسلوا إليه فقال :

«نعقد لكم مجلساً، وينادى عليكم لبيت مال المسلمين، ويحصل عتقكم بطريق شرعى» [1] وصمم «ابن عبد السلام» على تنفيذ رأيه وعقد المزاد لبيعهم، وحصل القاضى ثمنهم وصرفه فى وجوه الخير .

وقد ألحت قضية العدالة على «الفريد فرج» فى مسرحيته «سليمان الحلبى» حيث بلور قضية «العدالة والقانون» وفلسفتها فى السؤال : «وهل يتطابقان» ؟ لقد سلم سليمان الحلبى إلى الشرطة لطاً شريراً، فسقطت أبنته فى الفسق نتيجة لذلك، فهل يكون سقوطها هذا ثمناً للعدالة ؟ واحتار سليمان وطلب مشورة الشيخ «عبد القادر» ليعينه على الخلاص من هذه الحيرة وتأنيب الضمير :

سليمان: أجرتى . . .

عبد القادر: لا ملاذ لك إلا فى الكتاب الكريم

سليمان :الكتاب سن القانون وهو واضح، ولكن القضية معقدة [2] .

وفى حديث «سليمان الحلبى» عن واقعة قتله للقائد «كليبر» تبرير لما قتل وسعى لتحقيق العدالة المطلقة يقول : «أنتم تعرفون تماماً ما فعلت، ورأيتموه قبل ذلك آلاف المرات فلم السؤال ؟» ولكن «الكورس» المتأمل فى الأحداث والمعقب عليها يرد قائلاً : «ولكن المرء لا يرى هذا الشئ للمرة الثانية ابداً . . وإنما هو الشئ الجديد الطازج الطرى والمثير» [3].

(١) انظر البحث : الفصل الرابع .

(٢) ألفريد فرج : سليمان الحلبي ، ص ١٣٥ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٦م.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٢ .

(٣) التراث الشعبى :

ويرتبط التراث الشعبى بدهماء الشعب وسواده الأعظم، حيث تعم اللغة الدارجة هذا التراث، أزجالاً وأمثالاً وحكايات وأغانى ومواويل، فبعضهم قد مال إلى العودة إلى التراث الشعبى المتمثل فى السير الشعبية وفى حكايات «ألف ليلة وليلة» وحكايات الشطار والفتاك والصعاليك، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها، فقد استلهم الحكيم مسرحيته «يا طالع الشجرة» من التراث الغنائى والموال الشعبى القديم، «يا طالع الشجرة» واستلهم نبيل فاضل مسرحيته «أدهم الشرقاوى» من موال : «منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه» واجتهد الكاتبان «فاضل والحكيم» أن يوائما بين مسرحيتهما وبين الموالين بعناصر الإيحاء الشعبى فى المعالجة، ولكن طغيان الموالين الشعبيين جعل تأثيرهما أكثر جاذبية من المسرحيتين، ولعل ذلك راجع إلى عدم توظيف الأداء الشعبى فى علاجهما على نحو يأتلف كل الأئتلاف مع موضوع كل منهم .

على عكس الكاتب «فاروق خورشيد» فقد وفق فى معالجة مسرحيته «حبظلم بظاظة» حيث نحا إلى استخراج بعض المضامين والأفكار المطروحة فى التراث وأعاد طرحها مرة أخرى فى شكل مسرحى منفصل عن التراث، لأن الإنسانية حلقات متصلة، والإنسان ماض وحاضر ومستقبل، ومن ثم لا يمكن أن ينفصل عن الماضى أو نتوقف عن استلهام التراث ومزجه بروح العصر وذوقه .

فما نجده فى مسرحية «حبظلم بظاظة» من جانب إنسانى يقوم أساساً على مزج الماضى بالحاضر، ففى الجزء الأول من المسرحية إيحاء بالجو التاريخى القديم، وفى الجزء الثانى تختلط خيوط الماضى بالحاضر، وتتوحد الشخوص، وتسقط كل الفواصل الزمنية، ومع ذلك يظل الماضى - بصفة عامة - مجرد إطار تراثى، فى الوقت الذى يعلن فيه المضمون عن الحاضر ويؤكده، ففى أحد المشاهد تمضى بطانة السلطان فى تزييف الحقائق وإلقاء التهم جزافاً أمامه . لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين، من أجل إزالتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن المكاسب من أية طريق وبأية وسيلة . . . أليس ذلك تصويراً لواقعنا فى الستينات وتجسيداً لمراكز القوى، وسخرية من المكاسب الثورية ؟ .

السلطان: هم . . هم . . من هم

العمامـة: الحاقدون . .

الـــوردة: الموتورون . .

العمامـة: جواسيس اليهود

الـــوردة: عملاء الأعداء [1] .

فـالمتـهـمـون هم . هم «على الزيبق» و «أحـمـد الدنف» و «عـلاء الدين» و «حـسن شومان» إنهم الفتيان الفرسان الذين انتهى أمرهم إلى السجن .

علي الزيبق: فلنمش إلى السجن فى هدؤ . . إن الحكاية محبوكة

أحمد الدنف: ولكن أيتهموننا بالسرقة ؟

علاء الديـن: والخيانة؟

حسن شومان: والتآمر ؟

علي الزيبق: ومـا الجـديد ؟ إننا عـقـبـة فى طريق أحـدهم، ولا بد أن يزيحنا عن طريقه[2].

«ومع ذلك يظل هذا الشكل من أشكال المســرحـيـة، الواقف برجل فى التــراث وبالأخرى فى الواقع، مؤكداً لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخى التى تندرج فى الشكل السابق، وذلك أنها لا تصل إلى هدفها إلا على أساس أن التاريخ يعيد نفسه» وأن أضفى عليه كل واقع جديد شكلاً مغايراً، وأن النموذج التاريخى - من ثم - يتكرر فى الحاضر وفى المستقبل بضرب من الحتميه» [3] .

---

(١) فاروق خورشيد : حبظلم بظاظة ، ص ١٣٠ ضمن ثلاث مسرحيات مطبوعات الجمعية الأهلية المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦م.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٥.

(٣) د. عز الدين إسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

والتفاعل بين الماضى والحاضر والتذكر بالاقتران يسودان معظم المسرحية، فهذا بطلها «حبظلم بظاظه» تحضر مخيلته شخوصاً تاريخيين بأنفسهم يتمثلها فيمن أمامه من معاصريه المحدثين، وهذا «علاء الدين» يؤكد لنا أن «دليلة» فى كل جيل، وأن المرأة هى المرأة، «فدليلة» رمز لكل امرأة لعوب حسناء، تسخر كل مواهبها لتحقيق مصلحتها ومصالح أصدقائها النفعيين، فالتاريخ يعيد نفسه ولكن بطريقة الاتصال والانفصال، والأخذ والعطاء، بحيث لا يقبل كله ولا يرفض كله، ومن خلال هذا الاتصال والانفصال أو الالتقاء والافتراق تبلورت مشاهد المسرحية .

حبظلــم: «يقدم شخصيّة جاريته «ياسمين» للمشاهدين»

ياسمين . . فتنة بغداد وأميرتها القادمة . . ياسمين حلم الشرق الساحر . . ياسمين الخاتم السحرى الذى يقودك إلى مارد جبار مختبئ، ما إن يدلك الخاتم حتى يصيح . . شبيك لبيك . . عبدك بين يديك . . يضع الدنيا كلها أمامك . . اطلب تجد .. فليس عليه صعب . . وليس فى لغته مستحيل . . ياسمين الخالدة التى تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان»[1] .

ولعل اكباب كتاب المسرح على التراث الشعبى له ما يبرره بالنسبة للمسرح، فالمسرح مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره، ويستمد منهم الرضا عن عمله وتقبلهم له، فهو لا ينجح إلا إذا راعى منطقهم، والتراث الشعبى أكثر تمثيلاً لروحهم وألصق بأحاسيسهم ومشاعرهم، وأقرب إلى طرق تفكيرهم ومعاييرهم فى تقدير الأمور، ومن ثم لا يجد المشاهد صعوبة فى تلقى الشخوص التاريخية وإلا عاشة معها فى واقعه المعاصر، لأنها تتحرك مع هذا الواقع وكأنها امتداد طبيعى له .

(١) فاروق خورشيد : مرجع سابق ص ١٧٢ .

(٤) التراث الذهنى :

ويقوم التراث الذهنى على الأدب الصوفى والفلسفى، وهو مجموعة ما وصل إلينا من نظريات فى المنطق والطبيعيات والإلهيات، وهى قابلة للتأويل وضرورة الإرتكاز على لحظاتها التاريخية طبقاً لمشروع كل جيل، والركيزتان اللتان يقوم عليهما هذا التراث تتمثل فى محورين متوازيين :

أحدهما يحدد العناصر الإيجابية التى توقفت والتى لم يقدر لها النماء فى هذا التراث .

والآخر، يشير إلى السلبيات التى استمرت فى التراث وعاقت تطوره .

وعلاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية تعتمد على الانخراط فى الوعى الذاتى، ونبذ المألوف، وتكثيف الإحساس مما جعل التصوف والفن والفكر والعاطفة ينتصران ليخرجا فى النهاية لوناً من ألوان المعرفة الحدسية يقوم على الشعور بالأفكار والتقليد بالمشاعر .

والتراث الذهنى يشكل حصيلة ضخمة من تراثنا العربى بمستوياته المختلفة هذه الحصيلة فرضت نفسها على كتاب المسرح وجعلت منهم أشبه ما يكونون بالمصفاه التى تحجب ما يحجب، وتسمح بالمرور لما تسمح به، على قدر وعى الكاتب بتراثه ومدى دوره فى الإسهام لتكوين ثقافة عربية أصيلة، يبدعها ولا يخلقها، لأن الابداع يشترط التفاعل مع مادة ذات سياق تراثى بصورة أو بأخرى تظل منطلقاً لتجربة إبداعية جديدة .

«على أن هناك التفاته ينبغى الإشارة إليها، هى أن معظم الشخوص التراثية الذين نسجت مأساتهم من موقف يجاوز همومهم الشخصية اوصفهم أفراداً بل ربما جاوز فى بعض الحالات هموم مجتمعهم الآتية، كأولئك الذين شغلوا بالعدل الكامل، وكل إيجابى كامل، والحقيقة الكاملة، والمعرفة الكلية، واليقين المطلق كل أولئك كانو ينطوون على روح الصوفيه الشاغرة التى يستبد بها قلق وجودى إزاء كل شئ لا يكاد يكف أو ينتهى إزاء نفسه وإزاء الآخرين، وإزاء الكون وما وراء الكون منهم على سبيل المثال «شهريار الحكيم»

و «سليمان» و «الزير سالم» لألفريد فرج و«حاكم سرحان» و «مهران الشرقاوى» و «الحلاج» لعبد الصبور [1] .

ويعرض لنا الدكتور «سمير سرحان» شخصيتين فى مسرحيته «ست الملك» أما الأولى فهى صوفيه بحته تسعى وراء الحقيقة الكلية واليقين الكامل والعدالة المطلقة .

وأما الأخرى فهى مادية بحته تطلب تطبيق القانون ولو كان فيه استحالة تمس التطبيق أو الحاكم . « وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ» [2]

الحاكم : لا بد أن أحصل على اليقين الكامل . . إذ كيف أقيم العدل الكامل دون أن أصل إلى اليقين الكامل «كم من الآثام ترتكب فى الظلام دون أن تراها عينا الإنسان الأعمى .

زيدان :أنا طالب المستحيل . . أقل من كده مفيش . .

ست الملك :المستحيل ؟

زيدان :أبوه ترجعى أبويا حى زى ما كان، وإلا مش حيكفينى فيك انت والحاكم بحور العالم دم .

وحين يعجز الحاكم بأمر الله «عن الوصول إلى اليقين الكامل، ويصعب عله تحقيق العدل المطلق، إذا به يشعل حريقاً فى المدينة كلها، يتأمله فى نشوة وزهو، وكأنه ظفر بالوصول إلى حل .

الحسين القائد: مين انت حتى تحكم على الكون كله بالدمار ؟ مين انت حتى تشعل النار فى كل شىء ؟ الظالم والمظلوم ؟ القاتل والقتيل ؟ السارق مع المسروق؟ انت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟

---

(١) د. عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٩٠ .

(٢) قرآن كريم : الآية رقم ٤٥ من سورة المائدة .

الحاكـــــم: «معذباً» أنا حرقتها لأنى طالب المستحيل . . العدل الكامل أو لا شئ . . الطهر الكامل أو لا شئ . . الفردوس أو العالم كله يبقى كومة رماد . . . كل شئ أو لا شئ»[1] .

وبعد . . فطبيعة العلاقة بين التراث والمبدع المعاصر علاقة تقوم على الارتباط والانفصال، الارتباط به وذلك عن طريق استلهامه والاقتباس منه، ليعرضه بمنظوره ورؤيته الخاصة، ومن وجهة نظره، وبالشكل الدرامى الذى يروق له، ويكون بذلك قد انفصل عنه، والاقتباس ليس مستنكراً - فى حد ذاته - بل هذا أمر ضرورى لا منذ وجة لنا عنه، سواء دخل هذا الاستلهام أو ذاك الاقتباس فى نسيج البنية الفكرية للعمل المسرحى، أم أصبحت المادة التراثية هى التى تنتقل إلى عقل المبدع ؟ أم تنحو إلى استخراج بعض المضامين أو الأفكار المطروحة فى التراث، أو إعادة طرحها مرة أخرى لتأسيس فكر جديد عليها «حتى وإن لم يكن هناك حاجة إلى الإفصاح عن الصلة المباشرة بين الحدثين، لأن الموروث . فى هذه الحالة ليس جزئية مفحمه بحيث يتحتم التماس صلة منطقية لها، وليس حجة إقناعية تضاف إلى العمل من خارج، حتى يبحث الكاتب عن مسوغ لإضافتها، بل هو رؤيا تغلف ذات الكاتب وتستفزه إلى التفكير بالتراث، وتفسير الحاضر من خلال الماضى»[2] .

حقاً لقد صهرت الحضارة العربية الإسلامية كل الحضارات السابقة، أشورية وسومرية وفنيقية وفرعونية، صهرتها فى بوتقتها لتخرج منها حضارة عربية إسلامية معاصرة، ومن ثم فإن الكشف عن المكونات البدائية الأساسية للأدب المسرحى عند شعوب الشرق القديم - الغنى بالأساطير والطقوس والأمثال والحكم والتجارب - جزء لا يتجزأ من الغوص فى أعماق تراثنا العربى والإسلامى .

---

(١) د. سمير سرحان : ست الملك - د. ت ص ١٠٤ مثلت على المسرح القومي ١٩٧٧م .

(٢) د. محمد فتوح أحمد - مرجع سابق ، ص ١٨١ .

الفصل الثاني

الاتجـــاه الاجتماعـــــى



تمهيد :

إن اتجاه مرآة الأدب إلى المجتمع لبلورة روحه، وابراز كفاحه ونضاله والإشادة بقيمه ومثله وفضائله وعاداته وتقاليده يجعلنا نحكم عليه بأنه أدب اجتماعى، لأنه يجسد قضية طبقة ليرفع مستواها، أو ينقد حكومة أو هيئة للإطاحة بنظامها وسياستها، فالعبرة هنا هى القضية التى تمس جماعة وتتعرض لأقوام وتتصدى لأمة، بغية تخليص المجتمع من شوائبه، والقضاء على شقوته، وإزالة الخوف والقلق من النفوس، وغرس الإيمان بمستقبل الإنسان .

والاتجاه الاجتماعى فى الأدب يفلسف القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ويعرضها من خلال الجدل والمناقشة، واعتمال الفكر، وشحذ الذهن، واثارة الوجدان، وجيشان المشاعر، فهو يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء، التى تمثل تجربة حية لعمال فى مصنع، أو جنود فى موقع، أو فلاحين فى أرض أو مدرسين فى معهد أو موظفين فى ديوان . ومن ثنايا ذلك كله يحدث التغيير الهادئ وينمو التطور الطبيعى ويحقق الإنسان ذاته دون حدوث فجوة بين مصالحه ومصالح مجتمعه .

وتحقيق الانسجام التام بين الفرد والمجتمع ليس فيه غرابة على الاطلاق، فالإنسان لبنة من لبنات المجتمع، وبنية المجتمع ليست بدعة هذا العصر، فقد تشكلت منذ الزمن القديم، وزادت مع الأيام تواصلاً وقرباً وارتباطاً، حتى لم يعد الإنسان إنساناً عظيماً إلا بمساهمته فى بناء وحدة كبرى ومشاركته الفعالة فى وحدة بناء المجتمع الأكبر .

والأديب بهذه المشاركة يتأثر بحياة مجتمعه فيستمد منها مادته ومن ثم قيل «إن الأدب يعبر عن المجتمع» ولكن لا بد له حينذاك من موقف فكرى خاص «فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له . . . والأديب يتخذ لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من مجتمعه . . . ومن هنا فقط تأتى الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر فى مجتمعه، وأن يعيش عصره، ولكنه لا ينتج أدبه إلا فى الحالة التى تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع، متخذاً موقفاً فكرياً خاصاً به»[1] .

وفى مصر كتاب ومفكرون ومسرحيون قد اتجهوا هذا الاتجاه الاجتماعى، وهم - على تفاوت قدراتهم الفنية وخبراتهم الاجتماعية، وتجاربهم الزاخرة - وقدموا لنا دور المسرح ووظيفته الاجتماعية الكبيرة، يحملون هموم عصرهم، ويعيشون مشاكله، ويشاركونه آماله وآلامه، سواء عن طريق الملهاة أو المأساة أو مسرح الحلقة والسامر أو الأرجوز وخيال الظل، أو على خشبة المسرح التقليدية القديمة أو الكلاسيكية العنيفة، أو المسرح المفتوح أو المسرح الدائرى .

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ٤٤ ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ١٩٧٨م.

المعالجة الواقعية
للظاهرة الاجتماعية

اتجه الأدب المسرحى إلى التجارب الموضوعية والواقعية، وصور الملحوظات الخارجة عن نطاق الذات وانتقل من الفردية إلى الجماعية، وثار على شرور الحياة المعاصرة مسجلاً جميع مشاكل الإنسان فى المجتمع وقضاياه المعاصره، ونظم النزعات والميول وحولها إلى شكل جمالى وصورا، تحقق المتعة والمنفعة، وتحرك أنبل الدوافع وأسمى الأحاسيس .

فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعى، سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسخرية عن طريق «الكوميديا» أو بإثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم فى عمل مأسوى أو تراجيدى» .

وأول من استلفته الواقع الاجتماعى وظواهره من أدباء مصر هو توفيق الحكيم، فقد بدأ إنتاجه فى هذا الاتجاه بمسرحية «المرأة الجديدة» سنة ١٩٥٢ وقد كتب فى مقدمتها : «وأول ما لفت نظرى - وأنا أراجع قضية المرأة - بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفى من حركة سفور المرأه التى نشطت فى ذلك الحين . . ذلك الموقف الذى ينم عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً إلى ناحيتين : أثر السفور فى فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر فى الزوجة المستقرة وحياة الأسرة . . وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا فى تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقى عن

طريق الزواج، كما كان الخوف والقلق من السفور فى الأسر والختلاط زوج بزوجة ذاك أو بغيرها - أن يؤدى الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية . . . وما من شك عند قارئ الحاضر فى أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل . . فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر فى فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضوع اعتذار، وأنى أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمعنين بالإحصاء الاجتماعى فى مجتمعنا الحديث، على أن من الإنصاف لحركة المرأة الجديدة فى ماضيها وحاضرها أن نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لا تحققه ظروف الغد، فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليوم قد يكون تجنياً مسرفاً عندما نرى فى المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع ما توهمنا شئ ذو خطر .

لقد تعودنا اليوم منظر المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة، وما من شئ يمنع من تعودنا غداً منظر النائبة والشيخة والوزيرة، كثير من أفكارنا الحاضرة سيبدو غريباً فى عين المجتمع الذى سيولد بعد ثلاثين عاماً» [1] .

ومضمون المسرحية أن «سامى» تزوج من «نعمت» وتعرفت الزوجة على صديقتها «ليلى» حتى قربتها من زوجها تخالطه وتمازحه إلى أن اختطفته منها، ولم تكتف ليلى بهذا - بحكم تقاليد أسرتها التى تبيح الاختلاط دون تفرقة بين الرجل والمرأة - فقد عرفها والدها «محمود بك عضو مجلس الأمة» - بشاب يدعى «سليمان بك» يسكن فى إحدى شقق عمارة أبيها الفخمة، ليتخلص منها بالزواج من، حيث يتفرغ لملذاته وعربدته، بعد أن فشل فى إبعادها عنه بعد وفاة أمها .

وبالفعل ينصب الأب شباكه حول «سليمان بك» ويغرى وكيل أعماله للتوسط فى هذا الزواج - بإعفائه من أقساط الإيجار المتخلفة والمستحقة عليه - وخصوصاً بعد أن تنازل لابنته «ليلى» عن العمارة، وتمت الوساطة وفشل الوسيط لأن الخطيب المرتقب رفض بشدة هذا الزواج مكتفياً بالمغامرات والغراميات التى تربطه بليلى .

---

(١) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة - المقدمة - المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٣م .

وفى أثناء ذلك قويت الألفة بين والد «ليلى» و «نعمت» بحكم زيارتها لابنته ورفعت الكلفة إلى أن صارت غراماً وعلاقة، وتشتد الأزمة لتتفرج فى الفصل الأخير حيث يجتمع «محمود بك وسليمان بك ونعمت وسامى» وليلى فى منزل بقرية أبيها النائب، ويتضح الموقف . . فنعمت عشيقة محمود بك وتدينه بثلاثمائة جنيه ويتدخل «سليمان بك» ليدفع المبلغ، لأن ليلى تدينه بأكثر من ذلك، وينفض الجمع على هذه المهزلة - مهزلة السفور والاختلاط .

من هذا العرض نرى أن الحكيم قد تناول ما يستهدف الأسرة والاخلاق العامة من خطر نتيجه السفور وخروج المرأه من البيت واختلاطها بالرجال، وهى مشكلة لم يكن يشعر بها شعوراً عميقاً غير الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها الحكيم، وذلك لأن السفور كان أمراً عادياً من قبل الطبقتين العليا والسفلى، فالعليا لاتصالها بالغرب والدنيا لاختلاط نسائها برجالها فى الحقل، وبمرور الزمن انتهت مشكلة السفور وحلت حتى لم يعد لها بالتالى وجود بعد الأربعينات والخمسينات، إلا أن المرأة عند الحكيم هى المرأة - مثقفه كانت أم جاهلة، قروية أم مدنية وخصوصاً إذا تعرضت لمشكلة العواطف والحب .

ويرى البحث أن هناك تعارضاً بين هذه الوجهة وحياتنا المعاصرة، فليست المرأة الجديدة من البلاهة والسذاجة لدرجة أنها تسلم زوجها لأمرأة أخرى بسهولة، واختيار الزوج الذى تبحث عنه لا يمكن أن تعثر عليه بطريقة احتيالية أو هابطة . كما جاء فى المسرحية، لهذا فقدت المسرحية كثيراً من أهميتها ووسائلها المقنعه وصراعاتها الدرامية المحددة .

ومن مسرحياته التى تمثل الإصلاح الاجتماعى وتقترب من التعليم والوعظ مسرحية «لكل مجتهد نصيب» حيث تعد صورة من صور الفساد الذى استشرى فى المصالح الحكومية ودواوين الوزارات، وتقدم لنا نموذجاً طيباً من الموظفين يتمثل فى شخصية «شعبان» افندى الذى كان مجتهداً فى عمله، شريفاً فى انجاز ما يوكل إليه، ولكن فساد البيئة من حوله يؤثر فيه ويؤقلمه بمناخه . ظل شعبان مخلصاً لعمله - أول الأمر - حتى جاء وقت تأكد فيه أن المخلصين لعملهم لا يشدون انتباه الرؤساء وعلى العكس منهم يظفر

الكسالى والمهملون بهذه الميزة وينالون الترقيات ويحصلون على العلاوات والدرجات . والمثل الحسن أمامه صديقه وزميله فى العمل «مرسى» ولم يلبث «شعبان أفندى» أن تأثر به وحذا حذوه، ورسم له مرسى الشرير خطة العمل التى أسفرت عن أن الموظف «شعبان» لا يستطيع أن ينجز فى اليوم أكثر من ثلاث ملفات بدلاً من ثلاثين وحضر مفتش الوزارة وكان جاهلاً بكيفية هذا العمل فاقتنع، بل ازداد الأمر سوءاً حين وافق لشعبان على ثلاثة عشر موظفاً لمساعدته مما جعل الموظفين القديمين «رشاد وكمال» لا ينتجان ولو بإنجاز ملف واحد فى اليوم، فكلاهما كان كثير الملل، نؤوم الضحى، لاهم له سوى احتساء القهوة والشاى والاطلاع على الجرائد والأخبار، وتلعب المحسوبية دوراً هاماً فى ترقيتهما لأنهما قريبان لوكيل الوزارة، وقد رقيت المجموعة كلها من أجلهما.

وفى المشهد التالى يجرى الحوار بين شعبان افندى والمفتش ليكشف لنا إلى أى مدى كان انتشار الجهل والفساد والمحسوبية فى المصالح الحكومية حتى انقلب مفهوم تامثل القائل «لكل مجتهد نصيب» إلى عكس ما هو مطلوب من الانجاز والاجتهاد والذكاء :

المفتش: «وهو يدون ملاحظات فى ورقة» قل لى يا شعبان افندى

شعبان: أفندم . . سعادة البك

المفتش: كم عدد الملفات التى ترد إليك فى اليوم الواحد ؟

شعبان: نحو ثلاثين .

المفتش: ينجز منها كم يومياً ؟

شعبان: ثلاثا

المفتش: ثلاث ملفات فقط ؟

شعبان: ثلاث ملفات قليلة . . لا أراجع ما فيها ورقة ورقة، وأنفذ تأشيرات الرؤساء بدقة وعناية، حتى لا اقع فى السهو والخطأ.

المفتش: ألا يمكنك يا شعبان افندى أن تنجز أربع ملفات فى اليوم ؟

شعبان: إنى ابذل أقصى جهدى يا سعادة البك، وانت سيد العارفين ان اقصى جهد للموظف النشط ثلاث ملفات يومياً لا تزيد ورقه ولا تنقص .

المفتش: فاهم . . فاهم . . اعرف ذلك طبعاً، ولكننى كنت أمتحنك، اذن أنت على هذا الاعتبار مرهق بالعمل ؟

شعبان: «مشيراً إلى أكداس الملفات» كما ترى سعادة البك المفتش وعينك كلها نظر .

المفتش: «وهو يتإمل أكوام الملفات» . . معلوم . . انت مظلوم ياشعبان افندى .

شعبان: وأى ظلم ؟ ربنا شاهد .

المفتش: «منصرفاً» سأعمل جهدى لتعيين موظفين يساعدونك يا شعبان أفندى . . فانت مثال الجد والنشاط .[1]

وتبدو مهارة الكاتب فى استغلال مساوئ المجتمع المصرى وتوظيفها ليضع لها الإيقاع المناسب لتبصير المجتمع بها ومحاولة القضاء عليها، وإلا أننا نلاحظ أن ثمة انفصالاً بين الشخصية والحوار الذى بدأ بين المفتش وشعبان ركأنه حوار بيزنطى وجدل تعسفى، مما أدى إلى فقد المتعة واللذة فى متابعة الحوار . . وهذه الطريقج التى رسمها له قرناء السوء فى العمل، ألا تحمل بين ثناياها دعوة إلى التثبيط والتكاسل والتواكل، حقاً ؟ إنها تصور نموذجاً من قطاع فى مجتمع ينمو ويتحرك . . لكنها لا تنتصر فى النهاية وخصوصاً آن بطل المسرحية قد دأب على الصلاة فى أوقاتها ولم يحقق هدفه المنشود . غير أن هذا اللون من المسرحيات - عند الحكيم - يغلب عليه إلى جانب هذه الجوانب الطيبة، أنه غير موفق كثيراً فى معالجة موضوعاته . . . فالشخصيات لا تبدو حية نابضة، ولا تثير فينا التعاطف الكافى، وْلا تحدث ما من شأنه أن تحدثه أعماله الدرامية الأخرى من إثارة العواطف المعنية

(١) توفيق الحكيم «مسرح المجتمع» المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٠م .

التى تسبب التطهير ، بل تقدم افكاراً وتحاول الاقناع بها ، أو يحاول المؤلف الاقناع على لسانها ، ويكاد يحس بوجوده من خلالها»[1] .

ومما يؤخذ أيضاً على هذه المسرحية أنها تمثل واقع مصر فى فترة ما قبل ثورة يوليو ، حيث كان هذا الوباء متفشياً فى ربوع العهد البائد حتى أصبح طرق مثل هذه الموضوعات مبتذلاً ومرذولاً تمجه النفوس وترفضه العقول وينبذه الوعى من حياتنا المعاصرة ، ثم إنها تفتقد الصراع النفسى الذى هو اللبنة الأساسية فى العمل الدرامى ، فلم تعرض شخصية شعبان إلى الموازنة بين حياته الوظيفية الأولى الممزوجة بالعمل والتقوى وأقام الصلاة فى أوقاتها والرضى بشظف العيش وخشونة الحياة ، وبين حياة الكسل والتواكل والحصول على الدرجات والعلاوات والترقى بدون حق وعلى أكتاف الآخرين .

وأخيراً يؤخذ على لغتها كثرة التغاضى عما يجب تأخيره وما يستحق تقديمه مثل قوله : «شغل زائد شغل . . . كم الحاصل» وقوله «تنجز منها كم يومياً» وليس لحروف العلة وزن عند المؤلف ، بقاؤها كحذفها مثل قوله : «اللهم اخزيك يا شيطان» والمشاكلة فى قوله : «بدأت تلخبط عقلى» وليس فى القاموس «لخبط» وإنما الفعل الصحيح «خبط» وهكذا . . وهكذا . . .

ويسلك الدكتور مصطفى محمود هذا الاتجاه الاجتماعى بمسرحيته «الشيطان يسكن فى بيتنا» وهى مقالة قصيرة انطباعية فى قالب حوازى ومناخ مسرحى .

ففى الفصل الأول نجد الشيخ ابراهيم طنطاوى الدرويش الزاهد يتعبد فى بقعة صحراوية نائية عن العمران ، وذات يوم تزوره فى صومعته النجمة الفنانة «سونيا» ذات الجسم البض والقوام الممشوق ، والقصر الفخم الذى يطل على النيل ، وأخيراً صاحبة الملايين المتكدسة والمعجبين والمغرمين ، تحاول أن تغريه ، وتعقد له اختباراً مؤداه أن يهجر عزلته وخلوته ، ويشاركها العمل على تعمير البقعة الخربة ، وينازل الخطيئة فى ميادينها

---

(١) الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، ص ٣٧٠ ، مرجع سابق .

ويطهرها من الدنس والفساد، ويستتيبها وأتباعها، وبعد تردد ظاهزى يقبل الشيخ هذا العرض ويفشل فى الاختبار، ويستسلم لشهواته ويرضخ لمطالبها وينهار على صدرها النافر، وتلتقى شفتاهما فى غيبوبه .

وفى الفصل الثانى نجد الصحراء القاحلة قد تغيرت وغزاها العمران من كل جانب : نور ومياه وعلوم وفنون . . . وقد ارتدى الشيح حلة أنيقة وتحلى برباط عنق فاخر، وتوسط حلقة من أتباعه ومريديه ليقنعهم بممارسة الحياة، المعاصرة والعمل معه فى ميادين الفن كالخيالة والمسرح ليكافحوا الرذيلة ويقضوا على الفساد .

وإذا كان الفصلان الأولان يوحيان بالصراع العنيف بين الخير والشر والمادة والروح، فإن مجرى أحداث الفصل الثالث قد ابتعدت عن تجريدية الفصلين السابقين وسلكت الواقع المحسن حيث أن أعمال الدراويش اتسمت بالتخلى عن مثلها وقيمها العربية الأصلية، و«سونيا» المتفرنجة تجرى وراء حضارة مغفلة وزائفة ملؤها الخلاعة والمجون وعقيدتها الإلحاد والكفر، ويكتشف درويش العرب مؤامرة «سونيا» التى تحيط بهم ويصيحون فى وجهها فى غضبة مضربة خطابية :

«كنا دائماً عرباً سذجاً مفضلين حسن الظن بكل شئ . . ألبسونا خرقة المجذوب وقالوا لنا هى الدين . . استدرجونا للدعارة وقالوا لنا هى الفن، أغرونا بالإلحاد وقالوا انا هو العلم . . فرقوا بيننا بالصراع الطبقى وقالوا لنا هو العدالة الاجتماعية . . . استعمروا أرضنا واستنزفوا خيراتنا ومواردنا وثرواتنا . . وأخيراً يغفلوننا . . والعمل ؟ نسبهم ونشتمهم»[1] .

وتنتهى المسرحية بمعركة وهمية بين الفريقين، فريق «سونيا» المنهزم وأنصارها المنحرفين - وفريق الدعوة إلى حظيرة الإيمان والانتصار للعلم الصحيح فى خطبة انفعالية عصماء .

---

(١) د. مصطفي محمود - المسرحية ص ٧٦، دار المعارف، ١٩٧٢م.

إن فكرة المسرحية تشبه إلى حد كبير «فاوست جوته» ذلك الرجل الذى باع روحه للشيطان «لا من أجل أن يعرف الحقيقة، ولكن من أجل أن يضاجع الجمال، وتكون عقدته هى عقدة «فاوست» و «سونيا» التى طلبت التوبة على يد هذا العالم هى المرأة التى طلبت التوبة على يد راهب، ولكنها بدلاً من أن ترتفع إليه فى عليائه هوت به إلى حضيض أدرانها، وهذا يتنافى وأصحاب الرسالات والدعوات .

وفلسفة المؤلف فى هذه المسرحية تسوقنا إلى حقيقة الموقف إزاء رجل الدين . . هل يواجه الدنيا وينزل إليها ويخوض أوحالها ؟ أم يتجنبها ويعتزل عنها . ويلتزم صومعته ويتفرغ لخلوته وعبادته ؟ وكيف يخرج من أوحالها دون أن يتلوث ؟ وما الشيطان الذى جعله يفشل فى الاختبار ؟ وما حقيقته ؟ ولماذا كانت هذه المعركة الخالدة بين بنى آدم وذرية إبليس اللعين ؟ .

لقد حاول المؤلف أن يعرى الزيف الذى لبس ثوب العلم، والفوضى التى ارتدت ثوب التمدن، والتحلل المستتر خلف قناع الفن، وبالجملة كل ما هو ضار وقمئ ورزيل عندما يتبدى فى صورة أفكار عسكرية أو فلسفات مستوردة، وقد جاء ذلك على لسان شخصية الشيخ طنطاوى فى صرخته المدوية :

«وقع الحافر فيما حفر . . كنتم تحفرون لنا طوال الوقت، وكانت معاولكم مزوقة جميلة، مرة اسمها العلم، ومرة اسمها التمدن، ومرة اسمها الفن، ومرة اسمها الفلسفات المستوردة والأفكار العصرية، ومرة اسمها المخدرات «والموضات» وأدوات الزينة، ولكن يتغير كل شئ»[1] .

والبناء الدرامى فى المسرحية يعتمد على خطين ويمشى فى اتجاهين : الأول هو مهمة رجل الدين ورسالته التى تتلخص فى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، ومقاومته الإغراء وألاعيب الشيطان، ونبذ التخلف والتقهقر والانعزال، والثانى يقوم على المقابلة والمقارنة

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢٠ .

بين حضارة الشرق والغرب ، وابتكار الاخيرة أساليبها المتعدده وطرقها المتجدده لمواءمه كل مكان وزمان .

وشخوص المسرحية محدودة بطلها الشيخ «طنطاوى» ويمثل الشرق وقيمه ومبادئه وطيبته وحسن ظنه ، و «سونيا» التى توحى بالحضارة المجلوبة من الغرب ، والعلم الزائف الذى يدعو إلى التقاعس وعدم الانطلاق ، وقد استطاع المؤلف أن يعطينا هذه المعانى من خلال تحليلة لهذه الشخوص وما قدمه لنا من أفكار ومشاعر وتجارب ظهرت فى غيرته على الدين تارة وفى ثورته على استيراد الزيف تاره أخرى .

وما يؤخذ على المسرحية ، هذه المشاهد الخطابية التى نقلتنا إلى مجلس وعظ ، والعمل الدرامى قوامه الصراع والحركة ووسيلة اللغة التى لا تقبل مثل هذا الإسهاب والمجادلة ، وليس كل أصحاب الدعوات مثل الشيخ «طنطاوى» الذى فشل فى الاختبار ، فمنهم الصادقون الذين يضطلعون برسالات السماء ويبيعون أنفسهم لله ، ومنهم من يقتحمون التجارب وتدركهم عناية الله .

والأستاذ فتحى رضوان طابعه الغالب على انتاجه هو الطابع الاجتماعى ابتداء من مسرحية «دموع ابليس» حتى مسرحية «شقة للايجار» وهو يعتبر امتداد لرائد المسرح توفيق الحكيم فهو مشغوف بالكشف عما فى المجتمع من مفاسد ورذائل تتقنع أقنعة الفضائل وتكتسى أثواب النفاق والخداع ، ظهر ذلك فى مسرحيته «المحلل» وموضوع المسرحية ليس جديداً ، فقد تناولته الأقلام من قبل وصورته فى صورة المحتال الذى يتمسك حتى يتمكن ، وصورت غرماؤه من الأزواج الأقوياء الأغنياء الذين دأبو على اتخاذه قنطرة يعبرون عليها إلى أغراضهم التى تتلخص فى العودة إلى زوجاتهم المطلقات طلاقاً باءناً ولم يعد من حقهم أن يستأنفوا معهن حياة الزوجية إلا إذا تزوجت الواحدة منهن برجل آخر جزاء وفاقاً لنشوز كل من الزوجين .

والمحلل فى المسرحية لا يمثل الزوج الصورى فقط ، والذى يقنع من الزواج دون زواج نفسه ، ولكنه يمثل من يتمسك بحقه فى المجتمع كمواطن صالح ، له ما للشرفاء وعليه ما

عليهم، فهو لا يمثل المغلوب على أمره أو الذى يتسلى بضعفه أو يسخر من استكانته ولكنه البطل الذى ساق إليه القدر امرأة شريفة كرهت هذا الطراز من الحياة الفاسده، وبعثه هو ليحررها من رقعة الظلم المخيم عليها .

ومعالجة الكاتب للمسرحية تتسم بالحيلة والصراع النفسى المؤثر فى دواخل الشخوص فى حدود مواصفات الفصل الواحد بأسلوب شديد التركيز دون استطراد أو امتداد للزمان والمكان فى لغة فصيحة سهلة مبسطة ، جاء على لسان بطلها :

«أنا لست إلا قناعاً يلبسه الأقوياء ليخفوا وجوههم . . أنا ملقاط يلتقطون به أغراضهم . . مصيبتى أننى لست قوياً إلى الحد الذى أستطيع معه أن أرفض الأعمال القذرة التى يطلبونها . . . ومصيبتى أننى لست ضعيفاً إلى الحد الذى أقبل معه ما يطلب منى بلا مقاومة أو معارضة . . نصف المقاومة لا ينفع . . ونصف الموافقه لا يريح . . أنا معلق من شعر رأسى فى الهواء . . لا أنا قادر على الطيران فأطير، ولا على السقوط فأهوى» .

وترد عليه زوجته مخففة معاناته النفسية :

«لن تبيع نفسك بعد اليوم يازوجى . . إنت ستتحرر من زوجى القديم كما سأتحرر أنا معه . . أيظن أنه يشترى كلينا بماله . . يجعلك قفازاً لالتقاط القاذورات . . ويصر على أن يجعل منى دمية . . . أو خليلة باسم زوجة . . . كفى تمثيلاً . . . ستكون أنت نفسك وسأكون أنا نفسى . . سنختار حياتنا . . لاتخف . . اذهب إليه واطرده . . . انت صاحب البيت وليس له هنا شئ . . . »[1] .

وينتقل الأستاذ فتحى رضوان من هذه المرحلة التجريدية والأفكار الذهنية إلى المرحلة الدرامية الفنية، والحرفية المسرحية، بمسرحيته الاجتماعية الصارخة «الجلاد والمحكوم عليه» فهى تختلف عن المسرحية السابقة لأنه بدأها بخلق الشخوص، ثم انتهى بتقديم الفكرة، ومن ثم جاءت الصورة أشد تركيزاً وأنضج فكرة، فلا نجد محالاً للمناظرات العقلية والأفكار المجردة، فالموقف الإنسانى العام واضح، وحركة الشخوص تنبض بالحياة

---

(١) فتحي رضوان : مسرحية المحلل - المجلة ص ١٠١ ، العدد ٣٧ إبريل ، ١٩٥٩م .

والتفاعل والحركة النفسية تتسق مع الحركة الجسدية، نلمس ذلك فى شخصية المحكوم عليه بالإعدام هادئ النفس، ثابت الجنان، حتى كأنه ذاهب إلى عروسه فى ليلة زفافه، ولا يشعر بالبرد رغم رقة ثوبه، ويقابل ذلك الجلاد القلق المضطرب النفس، حتى ينتهى به الأمر إلى شنق نفسه، فى حين أن المحكوم عليه بالإعدام يساعد الناس فى عمل إنسانى مفيد، وكأن الأغلال ليست فى يديه، وكأن القيد الحديدى فى معصمه يتحول إلى أداة نافعة تساعد على انتشال عربة قطار أوشكت أن تسقط من فوق «الكوبرى» لينقذ الركاب المسافرين أو الراحلين .

تدور أحداث المسرحية فى فترة اضطراب الدولة وعجزها وفقرها أن تدفع رواتب الموظفين، فاضمحل عدد المنتجين فى المصانع والشركات ودواوين الحكومة، ومن ثم فقد استغنت الدولة عن الكثير من العاملين، وها هو ذا الحارس المكلف بحراسة المحكوم عليه هو نفسه يقوم بمهمة الجلاد وتنفيذ حكم الإعدام اختصاراً للوظائف وزيادة عبء الموظفين، وقد شجع على ذلك عدم فرار المحكوم عليهم بعد صدور الأحكام عليهم أجمعين، بل ويجرى الحوار طبيعياً بين الجلاد والمحكوم عليه وهما فى الطريق إلى مقرة الأخير حيث ينفذ حكم الإعدام فيه «قبل قدوم القطار إلى المحطة» وكأنه حوار بين صديقين :

المحكوم عليه: «مستدراً عطف الجلاد» البعض يقول إنها أول محطة بنيت لأننا على الخط الرئسى للبلاد .

الجـــــلاد : «يحملق فيه ولا يجيب» . . .

المحكوم عليه: وفى هذه المحطة لا توجد لوحة للمواعيد، والقطارات هى نفسها لا تعرف المواعيد . . تصل حينما تصل . . «ينظر إلى ناظر المحطة» لقد تأخر القطار ياحضرة الناظر . . هل وقعت حوادث ؟

ناظر المحطة :إن الحوادث لو حصلت هنا . . لتقدمت القرية . . على الأقل يعاد بناء هذه المحطة التى اختلفت آباؤنا فى تحديد عمرها .

«تهب ريح شديدة فينزعج الجلاد ويقول» :

الجـــــلاد : لقد كنت هادئاً وسعيداً فجاءت هذه الرحلة كريح حطمت باب دارى ودخلت إلى غرفها، فطار كل شئ من مكانه . . . .

ناظر المحطة : كثيرون يموتون هنا . . ليس هنا أسرع من الموت سوى إنجاب الذرية . . فكلما قتل الموت منا واحداً، أتينا نحن بثلاثة . . . الموت لا يستطيع أن يغلبنا . .

المحكوم عليه: «للجلاد» هل تفكر فى شئ يا أخى ؟

الجـــــلاد : ضاعت حياتى . . دخل فيها هذا الشئ الذى يسمونه أفكاراً ففقدت معناها . . لماذا نولد ما دمنا سنموت ؟ لماذا نبنى ما دام كل شئ يهدم ويزول ؟ لماذا أعيش ببضعة قروش ويعيش غيرى بملايين؟ من المسئول عن هذا الغلط ؟ أنحن أم القدر ؟ أنت الذى نفثت فى عقلى هذه السموم «ينظر إلى المحكوم عليه» كلماتك القليلة هى التى جعلت من الحمار الذى كان راقداً فى عقلى ونفسى إنساناً مفكراً، وهو لا دراية له بهذه الصناعة المهلكة . . صناعة التفكير . . ولذلك يجب أن تشنق أنت وأمثالك . . أنتم لصوص لأنكم تسلبون راحة الناس ولا تعطونهم شيئاً عوضاً عنها . . أفكار يعنى جراثيم ، يعنى أمراضاً لا تعالج .

المحكوم عليه: وهل أسأت إليك ياأخى حتى تحكم علىّ بالشنق؟ .

الجـــــلاد : الكلام الذى قلته لى . . الأفكار التى لا أدرى كيف نبتت . . أفكار . . من كان يصدق أننى أفكر . . أفكر لم يبق إلا هذا . . كنت كهذا الحيوان الذى يسمونه عقيراً . . أشنق الناس . . وأذهب إلى بيتى وآكل وأنام ، وألد الأولاد بنين وبنات . . عدداً لا أذكره ولكن لم يكن بين كل الذين شنقهم واحد مثلك . . كان منهم شجعان لا يخافون الموت . . ولكنهم جميعاً كانوا كالبهائم مثلى . . أما أنت فمن اللحظة الأولى رأيت فيك

شيئاً غريباً . . هذا الهدوء . . بل هذا السرور . . رغم كلام بسيط . . ولكنه لا يبقى شيئاً فى مكانه . . أنت مجرم . . لقد أحسنت الدولة لأنها ستشنقك» (١) .

حقاً إن هذا الجلاد يريد أن يخرج من حياة الركود وسأم العيش ولو بالتخلص من هذه الحياة كلية، إنه نموذج إنسانى سبق الفكرة وتجول على خشبة المسرح قبلها . . إنه يصور حياة الإنسان الطبيعية على الفطرة وقبل أن يدخلها عامل التفكير ﴿ **وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا أُوْلَئِكَ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ** ﴾ (٢) .

وقد وصلت رحلة اليأس إلى أقصاها عند الجلاد فقرر أن يشنق نفسه بنفسه، وفى الوقت الذى ينظر إليه المحكوم عليه بالإعدام نظرة إشفاق وود ورحمة ، إنها صورة مقلوبة فى أسلوب ساخر لكنها اجتماعية حقاً للدرجة القصوى .

وكتب الأستاذ ميخائيل رومان مسرحية «الدخان» وهى لا تصور آفة من آفات المجتمع فى أبشع صورها فحسب ، بل تكمن علتها فى التصميم والعزم والإرادة التى وردت على لسان بطلها «لن أركع» .

ومضمون المسرحية يتحدث عن شباب مدمن للمخدرات ، أدى به الإدمان إلى حالة الانهيار النفسى ، وسلبه قوته ونشاطه ، حتى أصبح عاجزاً عن القدرة فى إنجاز أى عمل من الأعمال «شل تفكيره» وفقد السيطرة على أعصابه وساءت حالته النفسية حتى اصطبغت بصبغة انفعالية مؤلمة ، وأصبحت قدرته على الانتماء إلى المجتمع كزوج أو أخ أو ابن أو صديق، تكاد تكون معدونة وتلاشت العلاقات الإنسانية من حياته، وتمزقت أواصر الأرحام من حوله، فعاش فى عالمه المحدود مريضاً مكتئباً وملفوظاً معزولاً، إلى أن هيأ الله له أخيراً من يأخذ بيده ليريه طريق النور، ويبعث فيه الأمل من جديد. فتعاونت زوجته المخلصة مع أخته البارة على إنقاذه حتى أدركته عناية الله فنجا بأعجوبة .

---

(١) فتحى رضوان: إله رغم أنفه وتمثيلات أخرى ص١٤٠ ، دار المعارف، ١٩٦٢ .

(٢) القرآن الكريم ، الآية رقم ١٧٩ من سورة الأعراف .

والصراع الدرامى فى المسرحية يتجسد فى التناقض بين شخصية بطلها «حمدي» والشخوص الأخرى وهى أكثر انهياراً بالقياس إليه، كشخصية تاجر المخدرات المعلم «رمضان» وشخصية المرأة التى تزوجها وعذبها ثم طلقها مع ذلك يتحدان فى القوة والعسف والإطاحة «بحمدي» لولا بقية من شعوره بكرامته وتماسكه الاجتماعى يجعلانه يصرخ «لن أركع» وعلى الرغم من فصله من عمله، وتبدد ثروته ، وتفاقم حاجته، والعرض المغرى من جانب المعلم يرفض صارخاً «لن أركع» وحتى فى نهاية الصراع العنيف بينه وبين نفسه ومراودتها له بالعودة إلى «الكيف» وقد عزم على الرجوع إليه ينتقم من نفسه ويحدث بها إصابات وهو يردد فى حماس «لن أركع» حتى يسقط مغشياً عليه.

ويشوب نسيج المسرحية كثير من الفتور والتفكك، وذلك راجع إلى النبرة الخطابية فى السياق من جانب الوعظ والإرشاد من جانب آخر، ثم كثرة الخيوط التى تشعبت لتفسير وقوع البطل فى محنته، فمنذ مطلع المسرحية نجده قد ضاق ذرعاً بعمله الآلى فى الشركة، ووجد فى المخدر ما يعنيه على نسيان هذه الرتابة ويقضى على السأم والملل نتيجة دق الآلة الكاتبة، ثم يستمر الحوار على لسانه أن ادمانه كان نتيجة طبيعية لتمرده على رؤسائه ووجهاء الموظفين بالشركة، مما حرمه العلاوات والترقيات كزملائه ، وينقطع الخيط ليبدأ خيط آخر جديد فحواه أن قراءة حمدى واطلاعه على كل الكتب التى تناولت الإدمان أثار فيه غريزة حب الاستطلاع واستهواه عكسياً وزلزل إيمانه بعقيدته وجره إلى العناد والكفر .

هذه الخيوط المتشعبة لم يمسك بعضها بتلابيب بعض، ولم يركز الكاتب على أى منها، بل لم يعمقه أو يجعل منه حدثاً متطوراً ، ومن ثم انقطعت أواصر الخطوط، وكلما انقطع منها خيط عاد المؤلف يلتقط خيطاً آخر ليفتق عرى هذا النسيج المسرحى، حتى أن الهدف السامى الذى رمى إليه وهو رفض الانهيار التام وعدم الاستسلام والخضوع ورفع شعار «لن أركع» كاد أن يتلاشى فى متاهات تساؤل المشاهدين : ماذا يريد أن يقول المؤلف؟ هل الفكرة الرئيسية هى كراهية البطل للابتذال ، وحبه العودة إلى حظيرة المجتمع؟ أم حبه لزوجته وأولاده والعيش فى قوالب الأسر السعيدة؟ أم تفضيله الاعتماد على النفس والوثوق بها بعد

معاناة شديدة، وإيثاره التغلب على المشاكل التى صادفته؟ أم الشعور بلذة الانتصار ونشوة الظفر . . كل أولئك لم يتضح فى طريقة معالجة المسرحية وأفكارها اللهم إلا فكرة هذه العبارة التى رددها البطل حتى حفظناها : «لازم ألاقى هدف . . لازم ألاقى هدف»[1].

وكتب الدكتور رشاد رشدى مسرحية «الفراشة»[2] وهى مسرحية اجتماعية معاصرة يدور صراعها بين المثل العليا والقيم الشريفة فى الحياة، وبين الانحلال الخلقى والتهالك على الثروة والجاه، والشخوص ينقسمون قسمين : الأول وهم يمثلون الأكثرية التى تنغمس فى الملذات والمتع المادية وعلى رأس هذا الفريق شخصية البطلة «سميحة» وهى الفراشة التى سميت بأسمها المسرحية .

والثانى يؤمن بالمثل العليا ويعمل حساب الآخرة ، ويقنع بالحياة الكريمة الشريفة ويعانى من شظف العيش وقسوة الحياة ويتبلور فى الشخوص « رمزي» والصحفى المرموق «صلاح» وزوجته «هدى» ولكنه صراع غير متكافئ وغير شريف لأن زعيمة الفريق الأول تسيطر على زعامة الفريق الثانى فهى زوجته التى تتحكم فيه بجمالها ومالها حتى لم يعد يملك أمر نفسه وأصبح تصرفه موجهاً من قبلها، حتى إذا ما أراد أن يحقق رغبة من رغباته التى يؤمن بقيمها شهرت فى وجهه كل أسلحتها من مال وجاه وسلطة ونفوذ، فهى المرأة الاستقراطية الباذخة والوريثة الوحيدة لثروة أبيها «الباشا» .

وضعت الفراشة نصب عينها أن تبعد زوجها عن الكتابة الأدبية وتحول بينه وبين رسالته الأدبية التى يعمل جاهداً على تحقيقها ، وتصر على تحويله إلى رجل من رجالات المجتمع كأزواج صديقاتها، أو تجعل منه مشجباً تتعلق فى ذراعه أثناء الحفلات وسمر السهرات، ويستعرض فتنتها وأثوابها القشيبة وفساتينها الجديدة، والخلاصة أنها نرجسية تعشق ذاتها ولا تحب إلا نفسها وفى سبيل ذلك تفتك بكل من يقف فى طريقها أو يعوق سعادتها ومتعتها، ويتم لها ذلك وتحقق رغبتها الأولى عندما يصبح زوجها موظفاً فى إحدى

---

(١) ميخائيل رومان : مسرحية الدهان ص ١١٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٨ .

(٢) رشاد رشدي : الفراشة : المسرحية مجلة المسرح وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٦٠م .

الشركات، ثم مديراً لها بفضل اتصالات زوجته الاجتماعية بأصحاب النفوذ من «الباشوات» وأعضاء مجالس الشركات.

ويستسلم الزوج - بادئ الأمر - لهذا الانقلاب الشامل فى حياته، ثم يقوم بمحاولة لمقاومته فيثور ثورة عارمة تسفر عن تركه البيت، ولكن سرعان ما يعود ليسلم قياده للفراشة تصنع به ما تشاء، وكما يريد طموحها وغرورها، ويحاول أن ينسى فيلجأ إلى تجرع كؤوس الخمر فيزداد انهياراً فوق انهياره ويشعر بالغربة والوحدة والانقطاع اللهم إلا من صديقه الصحفى وزوجته، وهما الوحيدان اللذان يزورانه الفينة بعد الفينة ويستشعران آلامه ويعيشان مأساته.

وتمر الأيام ويزج بالصحفى صلاح داخل السجن نتيجة كتابته مقالاً سياسياً جريئاً فى ذات الملك، وتحاول زوجته إقناع المسؤولين بالإفراج عنه فتفشل وتلجأ إلى صديقه «رمزي» وتحت وقع كلماتها المؤثرة يعود إليه رشده، ويجد نفسه وتتجدد إرادته ويسعى لإخراج صديقه من السجن ويوفق فى مسعاه ولازمته هذه الصحوة فبدا نشاطه الأدبى وكشف اختلاسات الباشوات وأصحاب النفوذ وألاعيبهم وتصدى لهذا الإصلاح وفصل نفسه من وظيفته بالشركة وطبيعى أن تتركه الفراشة بسبب ذلك وتتزوج من عشيقها وتتخلى عنه البته فيقرر «رمزي» أن حياته من بعدها مستحيلة ويجب التخلص من هذه الحياة.. بطريقة أو بأخرى ويدخل حجرة نومه وبيده مسدسه، ونسمع طلقات المسدس تتبعها صرخة مكتومة، ثم يظهر شعاع من داخل الحجرة يوحى بأن الأمل والمستقبل السعيد على معالم الطريق.

من هذا المضمون يتضح أن المؤلف قد وفق فى رسم الشخوص، وطرق المناخ الصالح للموضوع، وحبك خيوطه وتطوره درامياً ومسرحياً، إلا أن فصول المسرحية قد ارتكزت على مشهد حجرة الصالون الفاخرة، وياحبذا لو اتسعت الحركة فشملت حجرة المكتب مثلاً حتى تكون أقرب إلى الواقعية فى منزل أحد الأثرياء.

وهذه المحادثة الطويلة المملة بين سطوحى ونفسه كلما خلا له المسرح، لا تفصح عن شيء إلا ذكرياته القديمة والتى لا علاقة لها بالتطور، إنها مقحمة إقحاماً بغية الترفيه عن المشاهدين خصوصاً أنها تتسم بالطرافة والنكات الساخرة.

وشخصية «رمزي» شخصية أديب وكاتب، يؤمن بالكفاح ويقوم الإعوجاج، وتفرض عليه رسالته الأدبية أن يشارك فى الإصلاح فكيف يتسنى له العطاء وهو فاقد لهذا الشيء فى بيته وبين أصحابه وزملائه، بل لم يخطر له خاطر مداومة الكفاح ومواصلة المقاومة لتيار الانحلال، فهو من أول وهلة - لتصدى هذا الانحراف - سقط وفشل واستسلم للذل والخنوع والطغيان.

وهذا الإسراف النرجسى لدى «سميحة» تقبل صورتها فى المرأة، وتفتن بقوامها وتعجب بنفسها فى بلاهة ظاهرة يكون من الأكثر واقعية لو لمح المؤلف بهذا التوضيح ما يريد. فإن التلميح أبلغ من التصريح فى هذه المواقف.

وأخيراً كيف يقدم بطل المسرحية على الانتحار وتنتصر الرذيلة على الفضيلة ويتخاذل الحق أمام الباطل لولا التمحل فى شعاع الأمل الموحى بمستقبل سعيد، أليس فى ذلك دعوة إلى تثبيط المبادئ والمثل العليا وعدم أحقيتها بالصدارة وإفساح المجال لجانب الرذيلة والانحلال أن يحلا محلها؟ لقد كان بوسع الكاتب أن ينزل القصاص بالماجنين والمنحلين وأن يسمو بمستوى مسرحيته كثيراً لو أن «رمزي» تمسك بمبادئه حتى النهاية، ولم يستسلم للخور والانهيار والتدهور واعتصم بإيمان الحق ونور اليقين حينما تقابل الخير والشر وجهاً لوجه وتناطحت الأفكار الثورية البناءة وفساد الارستقراطية المخصصة والمرسومة المزيفة.

ومسرحية «برج المدابغ» لنعمان عاشور، قضية اجتماعية من قضايا الطبقات الفقيرة التى صارعت من أجل تحسين وضعها، ونجحت فى ذلك بسبب الانفتاح الاقتصادى، وعرفت كيف تستثمر ما طرأ عليها من غنى طفيلى، وتحول هذا الانفتاح إلى انفتاح ذاتى نفعى شخصى تم لحساب القلة الضئيلة، وتحقق على حساب فئات الكثرة الكثيرة.

ومضمون المسرحية لا يشير إلى أسرة الشيخ «ماضى سلامة» فحسب ولكنه يشير إلى كل الفئات التى تقع فى قاعدة السلم الاجتماعى، وتحاول انتشال ظروفها حتى تلحق بما ارتقى ذورة السلم وتشبث بهم.

فهذا بطل المسرحية الشيخ «ماضى أبو اليزيد سلامة» تبدلت حالته بعد الانفتاح وأصبح ثراؤه فاحشاً حتى أطلق عليه أبناء الحى لقب «سلامة بك» بعد أن ترك حانوت العطارة والحياة البسيطة المتسمة بالإيمان والعبادة والتى كان لها فضل السبق فى جلب الحرفاء إليه، وترك شعاراته التى تزين صدر حانوته «عز من قنع وذل من طمع»، «يقينى بالله يقيني»، «الصبر مفتاح الفرج» وترك التقرب من رجال الدين والمتصوفين .

ودخل الشيخ «سلامة» فى صفقة تجارية رابحة، وبذكائه النادر يشارك فى «العادم» للسلخانة لمسكنه كذا ألف فراء خروف، واتخذ من بيت السيدة «دولت» الأرملة التى صارت فيما بعد زوجة له، اتخذ من بيتها المجاور ملاذاً لهذه التجارة المتجددة كل يوم، وبذكائه الانتهازى استغل العائد من هذه الصفقات السلخانية فى بناء عمارات شاهقة بحى المدابغ، ثم أستأنف التعمير فى حى الدقى أو «حى الاستيراد المركزي» على حد تعبير ابنه عصام».

وأخيراً يهديه ذكاؤه إلى بناء جامع فى الدور الأرضى للعمارة الحديثة التى يسكنها ابتغاء الأعفاء من الضرائب لمدة خمس سنوات، وقد دعاه جشعه إلى أن يشطر الدور الأرضى إلى شرطين، شطر للجامع، وآخر لمجموعة من الحوانيت على أحدث طراز.

ومما هو جدير بالذكر حرص الكاتب على الموازنة بين حياتى أفراد أسرة «الشيخ سلامة» سابقاً و «سلامة بك» حالياً، لمسنا ذلك فى تصرفات ابنه «عصام» حيث يفقد إيمانه بكل القيم والمثل، وأكبر همه فى الحصول على الكسب الطفيلى السريع مهما كان المقابل مشروعاً أو غير مشروع، لدرجة أنه كاد أن يصعق حين أذيع أن أخاه الضابط بالقوات المسلحة مازال على قيد الحياة بعد أن أشيع أنه فقد .

وبهذا النبأ تنتهى أحداث الفصل الأول وقد طرح المؤلف قضية الانفتاح وفجر حدث الآثار الاجتماعية المتولدة عن ظاهرة الانفتاح، وقد امتدت امتداداً طبيعاً فى الفصل الثانى حيث يطالعنا «سلامة بك» فى أعلى عمارة «برج المدابغ» ويجسد الفصل مطابقة عملية بين الأب وابنه الضابط، وصراعاً مريراً بين زهد الابن فى الحياة وإقبال أبيه وجشعه فى الدنيا، تعادلية أو إيقاعاً دراميا بفعل الحرب التى قذفت بسلامة بك فوضعته فى سويداء الحياة وقذفت بابنه الرائد إلى أسفل فوضعته فى مجابهة الموت وجهاً لوجه وهذا ما عبر عنه سلامة بك «فلوس - فلوس - فلوس ايه وزفت أيه . . لكن هو الواحد حيعيش مرتين!! دا هية مرة واحدة ما فيش غيرها . . ومالهاش رجعة . . يعيشها إزاى من غير فلوس !! الدنيا حلوة!! والعيشة حلوة» [1].

وما عبر عنه الرائد الضابط لزوجته نادية : «اللى بيحصل فى الحرب يجب يحصل فى السلم، هى دى ميزة الحرب، إذا كان للحرب ميزة، أنا وانتى بنموت علشان الكل، مش علشانك لوحدك، ولا علشانى لوحدى - وهو ينظر إلى لوحة الهرم والقلعة التى رسمها- الهرم يعنى مصر . . مصر الزمن . . مصر الصبر . . والقلعة يعنى مصر العقيدة . . مصر الإيمان مصر الله» [2].

والحقيقة أن الصراع فى هذا الفصل قد بلغ الذروة فى الواقعية حيث كان الصدام بين الأب وابنه ومن وراء كل منهما مجموعته التى تؤيد موقفه، وترفض الموقف الآخر، ولقد خففت من حدة هذه الواقعية تلك اللوحة المعبرة عن الهرم والقلعة، فقد أكسبت الحدث عمقاً فى المضمون وشمولاً فى الرؤية «لأن الرمز يقاس بدلالته وعمق معناه لا بمضمونه وفحواه» [3].

ويمضى الحدث فى تطوره ليكشف عن كثير من التنوير للفصلين السابقين إذ يتعرى الجشع فى الفصل الثالث والأخير، وكأن العاجزين يسبقون القادرين فى الوصول إلى الحقيقة، فالجامع يتحول إلى متجر على يد عصام والعمارة تتحول إلى فندق، ويطير صوابه

(١) نعمان عاشور : برامج المدابغ ، ص ١٩٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
(٢) المرجع السابق ، ص ١١٠ .
(٣) جلال العشري «مسرح أو لا مسرح» ص ٢٦٥ ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٧م.

حينما يعلم أن والدة قد تنازل من برج المدابغ لأخيه هشام، فيتآمر هو وأخته وزوجها حنفى على هذا البرج، وإذا بزوجة هشام تصر على ترك هذا الوسط خوفاً على ابنها «حمادة» وهذه لفتة جميلة من الكاتب فحواها أن ابن المستقبل أو الجيل الطالع ينبغى أن يهيأ له مناخ اجتماعى صالح أكثر خصوبة وانتاجاً من مناخ الحاضر والماضى ألا وهو مناخ التغيير الاجتماعي.

وتتتابع الأحداث وتنفرج الغمة على صوت انفجار تتقوض على أثره عمارة جديدة بالقرب من عمارة برج المدابغ، ويندفع «سلامة بك» مهرولاً إلى الخارج كالمجنون الذى يتخبطه الشيطان من المس تاركاً وراءه كل شيء فى برج المدابغ.

ويرى الباحث أن الكاتب لم يعط شخصية «الضابط هشام» حقها بين الشخوص، فالسطحية قد لعبت دورها ولم تظهره كما ينبغى أن يظهر أكثر إيجابية وتركيزاً وأشد تأثيراً باعتباره الركيزة المحورية التى تستمد منها سائر الشخوص مادتها، ويتطور الموقف وينشأ الصراع، وهذا «الكورس الصامت» على حد تعبير المؤلف ما موقعه من المسرحية الاجتماعية الواقعية؟ وما الحاجة الملحة فى بقائه على المسرح يؤيد ويرفض وجهات النظر والقضايا بالصمت؟ إنه حشو لا طائل تحته ولا مبرر لوجوده فى معالجة أزمة من أزماتنا الاجتماعية والاقتصادية.

وهذا الشيخ سلامة: قد غلبت عليه شقوته وطغى عليه تكدس الأموال فنسى دينه، وإيمانه، وانخرط فى عقد من ﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾[1].

ألم يفكر ساعة سقوطه فى نهاية المسرحية فى التوبة؟ ألم ير بعينيه حقيقة الموت، وقد تمثل له عزرائيل ساعة انهيار العمائر؟ لقد كانت الشخصية حاجة إلى إشباع فنى ومعالجة درامية أكثر إسهاباً، وأغرز تفصيلاً لحقيقة الإحساس بالنهاية، نهاية القناطير المقنطرة التى أهلكت قارون ومن على شاكلته.

---

(١) القرآن الكريم، الآية ١٤ من سورة آل عمران.

المعالجة الرمزية
للظاهرة الاجتماعية

ما أغنى الأدب العربى الزاخر بالواقعية ، والأحلام الرمزية ، وما أكثر مزج الأدباء لهذه الاتجاهات ، إنهم يتأثرون بعواطفهم التى يحسونها فى حياتهم الواقعية كالحب والغيرة والظلم والعدل ، والصفح والعفو ، والحقد والانتقام ، يظهر ذلك التأثر عن طريق الوعى الباطن بالتعبير عن مكبوتاتهم كخوف من ثعبان ينهش أو فزع من وحش ينقض ، أو فيما يرى النائم نفسه سابحاً فى السماء على رؤوس الناس ، محققاً طموحه إلى مجد ، أو حصوله على ما لم يستطع الحصول عليه عن طريق رؤية العين ولمس اليد ، أو يظهر عن طريق الرمزية فى تناول القضايا الوطنية العامة كقضية الحرية والاستقلال والتنديد بجرائم الاستعمار وفظائع المحتلين ، وقد يجمع الأديب بين الرمز الفكرى والمواقف الواقعية المحسوسة من خلال تناقضات الحياة وركام المشاهد والصور المتباينة ، ليخرج من كل أولئك بتجسيد مسؤولية الفرد والجماعة .

والمكتبة العربية مكتظة بالأدب الرمزى ، لأن الرمزية ليست وليدة هذا العصر ، بل إنها موغلة فى القدم ، ومردها إلى مثالية أفلاطون أمر لاشك فيه ، تلك المثالية التى انكرت حقائق الأشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور أو رموزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالم المحسوس ، ومن هذه الصور الرمزية كتاب «ألف ليلة وليلة» وكتاب «كليلة ودمنة» و«رسالة الغفران» و «وحى بن يقظان» و «مقامات الحريري» و «جمهورية أفلاطون» .

وقد يكون الرمز موضوعاً أو لفظاً أو نغماً يلجأ إليه المبدع بغية إشراق النور والحق والخير والجمال فى النفوس حتى تسمو، وتتخلص من سلطان المادة وتندمج فى آفاق الروح وتحلق فى عوالم المثل العليا والفضائل الكبرى أملاً فى سعادة البشرية ورخائها وأمنها وسلامتها .

والمبدع حين يعبر عن الأشياء الحسية تعبيراً يومئ إلى ما يريده فى عالم المعانى الكلية والتجريدية لابد أن يوجد قرينة بين العالمين أى بين الأشياء الحسية والمعنوية ، وبين المادة والروح ، لأن الرموز تتخطى العلاقات العرضية القائمة بين الجوهر والعرض، وتتجاوز علاقة الإنسان بالكون، وفقاً لحالات النفس الشعورية، ومدى استجابتها لتقبل الوضع الجديد، واستغراقها فى عالم العليين .

ويذكر الأستاذ العقاد أن «الأحلام هى لغة الرمز التى يعبر بها الوعى الباطن حين يشاهد الناس بالقياس إليه كالنمال فى جانب الفيلة الضخام، لأن الإنسان لا يتمثل المعانى فى أحلامه وأمانيه، بل يتمثل فيها مايرى بالعين ويلمس باليد ويسمع بالأذن، ويترجم من لغة الفكر إلى لغة الحوا» على أساس الخيال المعروف، وما هى إلا أيام معدودة حتى راحت كلمة الوعى الباطن ورموزه فى الاصطلاح وخيالات الفنون تتلقفها أفواه المدرسة الرمزية . كما تتلقف الببغاوات صيحات الآدميين بغير فهم ولا روية، وخيل إليهم أن الوعى الباطن خلق جديد أثبته «فرويد» فى بيئة الإنسان بعد أن كان معدوماً فى الأجيال الماضية، وفاتهم أنه أقدم من الوعى الظاهر، وأنه لم يزل يعمل عمله فى الآدب والفنون، وفى المعيشة اليومية منذ عرف الناس الشعور والتفكير، ولا يزال كذلك خفياً فى مكانه القديم، مادام الإنسان هو الإنسان، وكل ما صنعه «فرويد» أنه نبه الأذهان إلى وجوده، ولم يوجد من العدم فى الزمن الحديث وبعد أن كان الرمزيون لا يتجاوزون فى دعوتهم التذكير بوجود الأسرار والمعانى التى توحى إليها، أصبحوا ينكرون الحس الظاهر والحواس وعملها ولا يدينون بشئ غير ما يسمونه رموز الوعى الباطن وأحاجيه»[1] .

(١) عباس محمود العقاد « يسألونك» ص ٨٥ لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

والأستاذ الحكيم فى مطلع حياته الأدبية قد عالج قضية طالما أقلقت نومه حينذاك، بل كربت المصريين وكربتهم إبان الأحكام العرفية وسيطرة الانجليز على البلاد، فكتب مسرحيته «الضيف الثقيل» استجابة لأحداث الوطن المحلية وقضاياه الوطنية، وظل الكاتب يعالج مسرحياته الاجتماعية تارة عن طريق الواقعية وتارة أخرى عن طريق الرمزية، حتى كاءت مسرحيته «أشواك السلام» تجسيداً حقيقياً للاتجاه الاجتماعى الذى جمع بين الرمز الفكرى والمواقف الواقعية فى عمل درامى موحد، فى مقدمة المسرحية «الشعوب تحب وتسالم .. والقادة يفكرون ويدبرون، والتفكير عندهم يؤدى إلى الحذر والريبة واتخاذ التدابير تورط فى أخطاء، والأخطاء تفسد جو الصفاء» [1].

ومضمون المسرحية أن هناك شاباً جاداً بطبيعته، يتمسك بالمبادئ ويتحلى بالمثل ويتسم بالاعتدال ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية، نشأ فى أحضان أسرة يغمرها النعيم وتتسم بالثراء، تقدم لخطبة فتاة، يدعى كل من يعرفها أنها مثالية أيضاً ويتفاهمان ويتعاطفان، ويفاتح كلاهما أبويه فى الخطبة، وتتعارف الأسرتان وتتقاربان ويتضح أن أبوى العروسين مديرا أمن الشرقية والغربية، وبالرغم من أن والد الفتى زميل والد الفتاة فى مرحلة الدراسة الثانوية إلا أنهما آثرا أن تمتد فترة الخطوبة أملاً فى أن تتوثق العلاقة بين الخطيبين، ويدرس كلاهما الآخر عن كثب، وفى أثناء ذلك أعد الشاب النابه مذكرة صافية حارة للدفاع عن السلام بحكم وظيفته فى السلك الدبلوماسى، حيث كلف بإلقائها فى مؤتمر دولى، وسرعان ما يتبدد أمله وتذهب جهوده أدراج الرياح نتيجة للحذر وسوء النية المتبادل بين الدول الكبرى .

ويعقد المؤلف مقارنة بين سؤ النية على المستويين العالمى والمحلى، ليخرج من المقارنة بالأشواك التى تعترض سبيل الأفراد إلى الأشواك التى تنبت فى حياة الدول وتكون سبباً لعرقلة السلام وعدم تحقيق الخير للإنسانية جمعاء، فكلا المديرين يسخر أتباعه فى خدمة الحصول على جمع المعلومات والتجسس على الخطيب والخطيبة، وتسفر النتيجة فى عملية التجسس عن معلومات خاطئة عند كلا الطرفين حتى يوشك الخطيبان أن يفجعا نهائياً فى

---

(١) توفيق الحكيم، أشواك السلام، المقدمة، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٣م.

حبهما لولا إصرارهما على استجلاء الحقائق بنفسهما، حتى التقيا وأقنع كل منهما الآخر بحقيقة ما حدث من طمع رجال المباحث فى الفوز برضاء والديهما فيعود جو الصفاء والسلام والتفاهم بعد أن كاد يقوضه رجال المباحث .

ومن هذه المقارنة والموازنة بين رجال المخابرات على المستويين العالمى والمحلى تتضح لنا الرؤيا، وتتجسد خطورة الشائعات والمعلومات المضللة، والحفاظ على المكاسب الشخصية والمصالح الفردية، حيث أفسدت جو الحب والسلام بيم أبوى الخطيبين، وكذلك الحال فيما يختص بالدول الكبرى فنقل الإشاعات وترويجها على ألسنة أجهزة الإعلام العالمية ورجال المخابرات الدبلوماسية، وسوء الفهم المتبادل، والحذر الشديد واتخاذ التدابير الفاسدة والركون إلى الظنون السيئة، كل ذلك يعرقل جهود السلام ويفوض أركان الرخاء ويعرض الإنسانية إلى الحروب والفناء .

ومن الجوانب المشرقة فى المسرحية أن هناك فئة من دعاة المحبة والسلام تعمل دائماً وجاهدة على كشف الأستار عن هذا الواقع المحزن للبشر أو اليأس منه، وقد أشارت المسرحية إلى هذه الفئة بإصرار الخطيبين على استجلاء الأمور بنفسيهما مدفوعين بما غرس الله فيهما من حب للحياة وبقاء للجنس الآدمى، وتعمير للكون ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾[1] .

وحوار المسرحية ممتع فى لغة عربية سليمة، بعيد عن الصراع الذهنى الذى عودنا إياه الحكيم، وانما يدور بين الحقيقة الواقعية، والتضليل المفرط، فالشعوب تحب السلام وتنشد أن تنعم بظلال الأمن والرخاء، ولكن القادة يفكرون، ويطلقون لعقولهم العنان فى اتخاذ التدابير والحذر والريب، حتى يحولوا الإيجابيات إلى سلبيات ويترتب على ذلك أخطاء وفساد وخراب .

---

(١) قرآن كريم الآية رقم ٤٠ من سورة الحج .

والسطور التالية مقتطفة من مشهد يتحاور فيه الشاب النابه والدبلوماسى البارع مع اثنين من رجال الإعلام فى المؤتمر الدولى الذى دعى إليه ويشارك فيه بالقاء مذكرته :

الصحفي الأول: هل يمكن إزالة هذه الأشواك ؟

الشاب :ليس الأمر سهلاً

الصحفي الثاني: ولكنه ممكن

الشـاب : اسمعوا . . ليس من طبعى التشاؤم، ولكن فى هذه أرى الصعوبة واضحة كل الوضوح .

الصحفي الأول: ما وجه الصعوبه ؟

الشاب : إن الطريق إلى السلام هو فى القلب . . . ، ما أصعب إزالة شوكه من داخل القلب ! هل يمكن انتزاع حصاة من القلب دون أن يسيل دمها؟ .

الصحفي الثاني: «وهو يدون» لا بد أن توجد طريقة

الشاب : نعم . . لا بد من إيجاد طريقة تزيل أشواك الشك والخوف والارتياب وسوء الظن من النفوس، وتزرع السلم والأمن فى القلوب، ويحل الصفاء محل الحروب [(١)] .

وقد ارتقى التعبير الاجتماعى برقى المشكلات الاجتماعية وبواعثها فعبر عن مشاكل العصر سياسية وفكرية واقتصادية، وانتقل إلى صور فنية بارزة فى مسرحية «حبيبتى شامينا» للدكتور رشاد رشدى، ففيها مشكلة العصر وربط الحاضر بالماضى ، وإبراز الاستماتة من أجل الحرية والاستقلال .

«لقد جسد المؤلف الحب فى هذه المسرحية وجعله ذا أبعاد ثلاثة : الكلمة والإنسان والله ، حيث قابل بها أبعاد الوجود الثلاثة : المعرفة والحرية ، والحياة، جعل «حاكين» رمز

---

(١) توفيق الحكيم ، أشواك السلام ، ص١٦ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، ١٩٥٣م.

الكلمة والمعرفة، والفتى «راعين» رمز الإنسانية والحرية و «شامينا» رمز الحب والحياة ، و «سوسته» رمز سيناء ، وأبناء سليمان «رمز اليهود»[1].

وبهذه الرموز يعالج المؤلف قصة الأرض المغتصبة ، أرض البرتقال الحزين أرض فلسطين، أرض من صمدوا لأعداء الحياة، وأكلوا خبز الجياع، وشربوا ماء العطاش ، ولبسوا أثواب العراة . . إنهم أبناء سليمان والذين صيروا هيكله دماراً وذهبه تراباً ومجده خزياً وعاراً إنهم شراذمة اليهود.

ويقسم «راعين» بكل غال فى الأرض أو السماء أن يهب حياته لانقاذ حبيبته «شامينا» تلك التى ترملت دون أن يمس بكارتها بشر من جنود سليمان، أو مارد من قماقم سليمان ولسان حالها يقول «أبنائى فى جسدى ينتشرون وديعة عيونهم، جميلة وجوههم ، طال انتظارهم مني. . متى تأذن يارب؟ .

يرد عليها «راعين» مطلقاً صرخته المدوية فى عنان السماء.

«أنا آت ياحبيبتى آت».

«آت إليك من لبنان من مصر من عمان».

«آت إليك من بغداد من جولان».

«لن تقف فى وجهى السدود».

«سوف أتخطى الحدود».

«وأحطم الأغلال والقيود».

«وسأقتل بيدى من يعترضني».

«من ذئاب وكلاب وغيلان»[2]

---

(١) جلال العشري «مسرح أو لا مسرح» ص ٨٨ ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٢) د. رشاد رشدي «حبيبتي شامينا» دراما العرض والأرض، «مجلة المسرح» وزارة الثقافة والإرشاد، القاهرة ، ١٩٦٥م.

لقد ركز المؤلف مضمون مسرحيته على الحب، كسائر مسرحياته السابقة «لعبة الحب» و «حلاوة زمان ، و «الفراشة » و «رحلة خارج السور» إلا أن هذه المسرحية تختلف اختلافاً ظاهراً من حيث المصب، فقد جمع فيها بين الرمز والواقع ، والتاريخ والأسطورة، واستوحى ما يعرف بسجع الكهان أو لغة المزامير ونسج خيوط حوارها من نفيس «نشيد الإنشاد» .

وشخوص المسرحية تبدو أكثر حركة وحياة وحدة عاطفة وفكراً منذ الفصل الأول، فهم جميعاً قد دخلوا معركة وعاشوا أحداثها بعزيمة قوية وإيمان صادق بأن الأرض لابد وأن تعود حتى تتناسخ أرواح الشهداء المخضبة بالدماء بضمائر الأبطال المكافحين لجلب النصر والرابطين مصيرهم بتراب الأرض المقدسة وحرم البيت» .

وفى الفصل الثانى تبدو الحركة الدرامية ضعيفة باهتة مكرورة، حيث ظهر التحفظ واضحاً فى سرد القضية بواقعها الفنى والسياسى، ولاسيما فيما يتعلق بأخوة «شامينا» الذين باعوها للملك سليمان وهو إشارة إلى بيعها لليهود، اللهم إلا شخصيتى «شامينا» و «راعين» فقد اقتحما عناصر الشر والباطل وإنزلا بها الهزائم والخسائر .

وكلما توغل الحوار - كما رأينا فى الفصل الثالث - لمسناه يجنح إلى الإسهاب والسرد الممل اللذين لم يعملا على تطور الحديث، بل ساعدا على تجميده، مما جعل المسرحية تقترب من المسرحيات المقروءة أو المسرح الذهنى - لتوفيق الحكيم- ولعل السبب فى ذلك هو بعد الفصل عن العمل الدرامى حيث تقل فيه الحركة وتكثر الكلمة، ولقد غزا كل من «تشارلى شابلن» و «ميكى ماوس» عالم المسرح بدون كلمة واحدة ينطق بها اللسان أو يخطها القلم، فالغيب هنا هو عدم الخضوع للقواعد الفنية والدرامية أو فقد الإلمام بالتقنية المسرحية، وليس العيب من موضوع المسرحية ذاته، لأن الأديب المسرحى لا حرج عليه أن يتناول موضوعاً سياسياً أو اقتصادياً مادام فى استطاعته أن يعالجه بأسلوب درامى شائق ومنطق سليم وواقعية مقبولة، ولا كيف تتقبل عقولنا واقعية النصر التى حققها «راعين» على قوى القهر والإرهاب المقنع المكسو ببريق الذهب أو المدجج بالسلاح ، وكيف يصفق

له المشاهدون حين اقتحم قصر سليمان المنيف والرابض فى قلعته المنيعة، ويهزم «أبناء ويستعيد حبيبته شامينا» ويحرر الأرض ويتم النصر؟.

وكتب الأستاذ توفيق الحكيم مسرحية اجتماعية سياسية رمزية هى «براكسا أو مشكلة الحكم» يؤكد فيها رأيه القديم فى المرأة بعدم صلاحيتها لشئون الحكم وأمور السياسة، فهى مهما ارتقت واعتلت المناصب العليا هى المرأة التى خلقت للبيت، ولعمل صينية البطاطس يقول الحكيم مبررا مبدأه ومنهجه فى هذه المسرحية، كتبت هذه القصة على أساس كوميديا قديمة لأرستوفان تدعى «مجلس النساء» التى مثلت عام ٣٩٢ق. م وأن أولئك الذين التقطوا فتات المائدة الارستوفانية ليصنعوا غذاء حديثاً كثيرون لعل أشهرهم فى العصر الحاضر «موريس دينيه» عضو الأكاديمية الفرنسية فى قصة «ليزا يستراتا» على أنى أحب لكل قارئ مدقق أو ناقد محقق أن يراجع الأصل الذى كتبه اريستوفان قبل أن يطالع هذا الكتاب، فإن هذه المراجعة ستظهره على كثير من خصائص الأساليب، وذلك أن مجرد الاشتراك مع ارستوفان فى قصة واحدة، قد كشف لعينى ما لم تكشفه تجاريب خمس عشرة قصة تمثيلية كتبتها، وعلمنى ما لم أعلم من أسرار هذا الفن العسير وأطلعنى على صفات وعيوب لم يكن إدراكها من اليسير»[1].

والبناء الدرامى لهذه المسرحية يقوم على ثلاثة فصول وستة مشاهد، صور فيها الكاتب كيف استولى النساء بزعامة «براكسا» على الحكم ناهجاً نفس الخط الذى سلكه «ارستوفان» قبله، ورأينا أن الحكيم قد وضع أمام النساء مسئوليات الحكم حين يأتى وفد إلى براكسا مطالباً إعدام كل المدينين الذين يمتنعون عن سداد ديون الدولة شنقاً، ثم يأتى وقد آخر مطالباً بنفس العقوبة للدائنين الذين يطلبون ديونهم وأموالهم ويعجز صنف النساء عن تحقيق مطالب هذه الوفود، ويزيد الطين بلة أن «براكا» مشغولة بنفسها وزينتها وجمالها وأنوثتها عن مشاكل الحكم وكرسى الرياسة، لأن كل اهتمامها موجه إلى انتظار قائد الجيش الوسيم وفتى أحلامها «هيرونيموس» وسرعان ما حضر القائد واختلى بها للنظر فى شئون الدولة

(١) توفيق الحكيم، «براكسا أو مشكلة الحكم» - المقدمة، ص ٩، مطبعة الآداب، القاهرة، ١٩٥٤م.

ولعب الشيطان وبينهما وحول شئون الدولة العليا إلى شئونهما السفلى، ونسيت براكسا كل شيء ووضعت السلطة بين يديه، فينفرد بالحكم المطلق ويصدر أمره بسجن الفيلسوف، «أبقراط» رمز العلم والمعرفة ثم يصدر أمراً بسجن براكسا نفسها بتهمة ضعف إرادتها وإهمالها شئون الدولة.

وفى الفصل الأخير يجتمع الفيلسوف بالرئيسة المخلوعة فى السجن ويزورهما «هيرونيموس» ويجتمعون على رأى واحد مؤداه أن يتكون مجلس رئاسة للحكم رئيسته براكسا باعتبارها رمزاً للقوة والنظام، والفيلسوف باعتباره رمزاً للعقل والحكمة الذى من شأنه أن يوجد توازناً بين القوتين الأخرين، ولكن هيرونيموس تراجعه نفسه وتراوده على الحكم منفرداً- بعد الزورة التى قام بها - فيصدر أمره بأن تقدم «براكسا» والفيلسوف إلى المحاكمة .

وهذا هو الحل والعلاج الذى حرص الحكيم على أن يختم به المسرحية فى طبعتها الأولى وكأنه يريد أن يقول لكل حاكم ينفرد بالسلطة أنه لا سبيل لإصلاح الحكم إلا بالتخلص من فساد النظام الديمقراطى المزعوم ولا سبيل لحل مشكلة الحكم إلا بحكم الفرد القوى المسيطر .

ومما هو جدير بالذكر أن المؤلف لم يأت بجديد، فقد سبق وأبدى هذا الرأى السياسى فى قصة «عودة الروح» فهو يرى أن الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الخارقة ليأتى بالمعجزات ، لذلك هو يؤيد الحكم المطلق ويؤثره على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الأحزاب، بعد أن ثبت فشل تطبيقه فى بلادنا على حد قوله.

ولما أعاد المؤلف طبعها فى الستينات أضاف إلى ما تقدم ثلاثة فصول أخرى تابع فيها «مصرى هيرونيموس» وقد استبد بالسلطة، وكرهه شعبه وهزم فى حربه مع الأعداء ، ولم يعد أمامه سوى الانتحار، ولكنه مشغول بمصير البلد حتى بعد وفاته ، فما كان منه إلا أن تخلى عن الحكم وأسنده إلى «براكسا» بعد تنحيه دفعاً للفوضى المنتظرة بعد موته، وتجد براكسا نفسها غير قادرة بمفردها على الحكم ، فتشرك معها الفيلسوف فى الحكم بعد إطلاق

سراحه من السجن وتتزوج من «بليروس» لينصب ملكاً على البلاد ومن ثم يتسنى لها أن تحكم باسمه وهو ما هو من الجهل والغفلة وضعف الشخصية وفقدان الإرادة.

«ومن اللحظة التى تولى «بليروس» فيها الحكم تتحول المسرحية إلى ملهاة لها طابع «الأوبريت» مقتربة من مسرحية «الريحاني» حكم قراقوش»[1].

ثم تتحول المسرحية إلى «ميلودراما» حينما يحاول الملك الجديد أن يأخذ نفسه مأخذ الجد، وتلتف حوله بطانة تسلب البطانة القديمة سلطتها وتحاول أن تخلص البلاد من شرور العهد البائد، وينتهى الفصل بقيام ثورة الشعب العارمة لتقتحم قصر الملك وتهتف بسقوطه.

وإذا تساءلنا ما الهدف الرئيسى الذى قصده الحكيم من هذه المسرحية نراه متعدداً ذا شعب ففى الطبعة الأولى عنى بتطاحن الأحزاب السياسية وبعدها عن المبادئ الديمقراطية حتى تحولت فى يدها ورقة عمل يلعب بها المستوزون وتجار السياسية، فيكسبون كل شيء، ويخسر كل شيء.

وفى الطبعة الثانية ندد الكاتب بحكم الفرد المطلق والدكتاتورية الطاغية التى تنادى بالشعارات الزائفة والفلسفات المفتعلة غير مكترثة بالإصلاح والتقويم وشئون الدولة.

ويرى البحث أن بهذه المسرحية آراء طريفة عن الحق والخير والجمال، وصراع التكالب على كرسى الرئاسة والوزارة ومقترحات جادة لدعم الحرية والرأى الآخر والقضاء على الإقطاع والانتهازية والفوضى، فضلاً عن اشتمالها لكثير من الآراء الأدبية والفلسفية التى تنادى بالديمقراطية الحقة لا الشعارات الصارخة المزيفة.

إن «براكسا» أو مشكلة الحكم تواجه مشكلة إزاء العقم السياسى الذى جره الاحتلال الإنجليزى إبان حكم الملوك والأمراء فى مصر، وتواجه محنة الديمقراطية والنكسة التى

(١) د. محمد مندور، المسرح النثري، ص١٠٧، مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٠م.

عانتها إبان أنظمة الحكم فى ظل الثورة . . . ومع كل أولئك لا تخلو الرؤية من هناك نوجزها فى أن المؤلف كثير الحذر فى إبداء آرائه السياسية ، فهو يؤيد مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الأحزاب «النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . . إن الحكم المثالى فى واقع الأمر ليس فى المبادئ المثالية ، بل فى الأشخاص المثاليين . . . . . ، ما أضعف المبادئ أمام الأشخاص . . أكبر خطر على المبادئ هم الأشخاص . . والمصلحة الشخصية هى دائماً الصخرة التى تتحطم عليها أقوى المبادئ»[1] .

إن العمل الدرامى فى هذه المسرحية أقرب إلى الكاريكاتير الجدلى منه إلى البناء الفنى المتطور الأحداث ، والدقيق فى تصوير الشخصيات ، والتسلسل المنطقى والإيضاح النفسى اللذين يرجعان بالمشاكل الاجتماعية والسياسية المعاصرة للحياة ومن ثم فهما أقرب إلى عقول القراء من عيون المشاهدين .

أما المضمون الاجتماعى الخاص برأى الحكيم فى المرأة وضعفها وعدم صلاحيتها للحكم وإيثارها النرجسية على مصالح مجتمعها فواضح أن التجارب العالمية للمرأة قد أثبتت خلاف ذلك فقد نجحت إداراتها لرئاسة الوزارة فى بريطانيا والهند وفنلندا وغيرها .

---

(١) توفيق الحكيم ، شجرة الحكم ، المقدمة ، ص١٩ ، مطبعة التوكل ، القاهرة ، ١٩٤٥م ، ط١ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٦٧م ، ص٢ .

الخيال العلمي
ومراجعة الواقع الاجتماعي

كثيراً ما تعرض المبدعون لقضايا علمية تمس حياة المجتمع وتساهم فى حل مشاكله ، وذلك لأن الإنسان منذ حياته البدائية يطمح إلى تفسير الظواهر الكونية التى لا يفهمها، ولهذا نشأت الأسطورة التى كانت نوعاً من الخيال العلمى البدائى، وعندما تغلب الإنسان على بعض ألغاز الطبيعة أصبح خوفه الجديد هو التقدم العلمى نفسه، ومن ثم نشأ أدب الخيال العلمى يواكب أحدث الاكتشافات، ويبسط العلوم ويقدمها بطريقة شائقة .

من هذا النوع مسرحية «الأرانب» للأستاذ لطفى الخولى، بناؤها الدرامى يجسد لنا صراعاً جديداً - فى ثوب قشيب- بين الأضداد والتناقضات من أجل تقدم الإنسانية إلى الأمام، وفكرتها تقدمية حقاً وجديدة صدقاً، لا تدافع عن حقوق الإنسان كما فعل الأستاذ الحكيم فى قضية الحجاب والسفور، أو حق المرأة فى العمل والبطالة كما عالجها الدكتور رشاد رشدى، أو طغيان حقوقها كما عالجتها بعض مسرحيات الإذاعة المرئية والمسموعة . . إنما المعالجة هنا على أساس نفسى وخيال علمي .

ومضمون المسرحية يجسد زوجين محاميين يعملان فى شركة وقد أنهكهما هذا العمل المتواصل، ليلاً ونهاراً، لدرجة أنهما لا يتقابلان بالمنزل إلا لماماً، ومن ثم نبتت فكرة استقالة الزوجة من عملها والتفرغ لشئون الأسرة، بغية الاستقرار وتوفير السعادة الزوجية . . ولكن الزوجة دخلت فى صراع عنيف مع زوجها فى مقولة حوارية مؤداها أنها لم تخلق لرتق

جوارب الزوج أو تركيب أزرار قمصانه أو كي ملابسه . أو إعداد الطعام والشراب له . إن رسالتها في الحياة لا تقل أثراً عن رسالته إن لم تفقها ويشهد هذا الصراع طبيب عالم فيشطح خياله العلمي ويتصور أن هذا الصراع وهمي ، وأن الفارق بين الرجل والمرأة هو فارق عرضي وليس جوهرياً .

هداه تفكيره العلمي إلى أن مرد هذه الفوارق يتبلور في كمية «الكروموزومات» وهذا التمايز الكمي هو الذي أدى إلى التمايز الكيفي الذي نصوره في ملامح كليهما ، بل وفي تصرفاتهما العملية والعاطفية ، ثم يتوغل العالم في تصوره حتى خيل إليه أن المصل الكيميائي الذي اكتشفه وأطلق عليه اسم «يونسزم» كفيل وحده بالقضاء على هذا الصراع في جميع مستوياته الجسمية والنفسية والاجتماعيه فيقول «المسألة كلها كيميائية» [1] .

ويلازم «الطبيب العالم في هذه المشاهد مأذون شرعي يعرف كلا الزوجين معرفة حقيقية ، إلا أنه وقف في جانب الزوج حينما تدخل في الصراع الحواري ، هذا المأذون له بنت مرشحة لبعثة علمية تسمى «أماني» يقف دون تحقيق أمانيها لأنه يرى أن المرأة خلقت للبيت مهما ارتقت إلى سلم المجد ، وتبوأت من القاعدة ، ونالت الدرجات العلمية الكبرى ، . . وأما زوجته فهي على نقيض ذلك ، وتقف بجانب ابنتها المبعوثة من جانب وتؤازر المحامية وتشد عزمها وتقوى إرادتها من جانب آخر ، ومن ثم ترفض الخطيب المتقدم ليد ابنتها ظاهرياً ، وتقبله من وراء زوجها حين أغراها بالهدايا والمال .

من ذلك يتضح أن شخصية الزوج المحامي ليست أصلاً ، ولكن الذي دفعه إلى التمسك برأيه والإصرار على ملازمة زوجته لبيت الزوجية هو المجتمع من حوله فقد اتهمه البعض في العمل بأن ترقيته كانت على أكتاف زوجته ، وهذا المأذون المنافق وزوجته التي تفتش عن مصلحتها الشخصية كل أولئك أدخلوا في روعه أنه الرجل وأصالته في القدرة على السيطرة والتحكم في بيته . .

---

(١) لطفي الخولي ، مسرحية الأرانب ، ص ٨٥ ، مجلة المسرح ، ١٩٦٤ .

ومازالت القضية حتى هذه اللحظة اجتماعية واقعية ، ثم يبدأ عنصر الخيال العلمى فى تكوين المسرحية بتدخل الطبيب العالم بنظريته الجديدة التى استطاع بها أن يحول ذكور الأرانب إلى إناث والإناث إلى ذكور ، فالمسألة كلها كيمياء على حد قوله ، ومن ثم فليس هناك فرق بين الرجل والمرأة .

وبعد مناقشة حادة بين الزوجين وذهاب كليهما إلى غرفته فى عصبية ظاهرة ، تشير الخادمة إلى الطبيب أن يعطيهما كقنة مسكنة ، ويستغل الطبيب هذه الفرصة التى لا تعوض ويحقنهما المصل المعد لعملية التحويل ، وماهى إلا لحظات ويتحول كل منهما إلى الجنس المغاير له ، ويشعر المحامى تواً بالملل والآلام اللذين تعانى منهما الزوجة التى لا تعمل .

والشخوص فى هذه المسرحية مرسومة بطريقة خيالية علمية ، فالموقف يقدم لنا الزوجين على أنهما أرانب يجرى عليهما الطبيب العالم تجربته الجريئة التى من شأنها أن تعطى الإنسان حق التحكم فى جنسه كما يشاء وفى أى وقت ، ولذلك فإن هاتين الشخصيتين لا تصبحان مجموعة من الخصائص النفسية التى تخلق فى تصارعها مع نفسها ومع الآخرين موقفاً معيناً يتطور حتى يصل إلى معنى وإنما تواجهان الموقف الخارجى وهو تجربة التحكم فى التذكير والأنوثة ، بما يكشف عن تناقضاتها فى الحياة أو بما يؤكد موقفها قبل التجربة بشكل مباشر منذ البداية ، كما هو الحال عند الزوج فى الحالة الأولى والزوجة فى الحالة الثانية .

ومن الظواهر الاجتماعية انقسام شخصية زوجة المأذون إذ تعرضت لصراع نفسى داخلى فضلت فيه حبها لمنفعتها الشخصية وقدمت المال والغنى الطارئ على مصلحة ابنتها الموفدة إلى بعثة علمية فى أوروبا . وموقف زوجها ذلك المأذون المنافق الذى يقابل المحامى بوجه ويقابل زوجته بوجه آخر يقول المأذون «المرأة هى المرأة ، مكانها البيت حيث الصون والعفاف وهدم كشف الوجه للرجال فى المكاتب والشركات [1] ويقول فى موطن آخر «مفيش فرق بين الراجل والست»[2] .

---

(١) لطفي الخولي ، مسرحية الأرانب ، ص ٨٦ ، مرجع سابق .
(٢) المرجع السابق ، ص ٨٧ .

وبعد، فهل حققت المسرحية أهدافها ؟ إن هذه التجربة العلمية لم تغير شيئاً من طبيعة الزوجة المحامية، بل كانت فرصة جيدة لإقناع زوجها بوجهة نظرها، وأكدت موقفها السابق، ولم تنل مرحلة جديدة فى حياتها تضطر إزاءها لمراجعة نفسها أو آرائها .

والتجسيد الفكرى للشخصيات النسائية فى هذه المسرحية يتمثل فى جعل شخصية «امانى» فكراً يتحرك على المسرح ليؤكد ما يمكن أن تنطوى عليه المرأة من إمكانات قد تفوق إمكانات الرجل، ولهذا قد استخدمها المؤلف صورة حية لفكرة المسرحية الرئيسية، رحصر وظيفتها الدرامية فى هذا التجسيد .

وأمام هذا كله يقف الطبيب العالم ملاحظاً خارجياً للحدث، وليس شخصية مطورة له، وإنما رمز للعلم الذى يمسك سلاح التغيير، وهو لا يهمه الخبرة التى تمر بها الشخوص الأخرى نتيجة هذا التغيير، بقدر ما تهمه نتائج التجربة نفسها ونجاحها وفشلها، ومن ثم فهو لا يعلق على الأحداث أو - يفسرها - وإنما يقف موقف الملاحظ المدقق ليهتم بشئ واحد قد ملأ عليه عقله ولبه وشغله عما سواه ألا وهو هل تستطيع قدرة العلم إعطاء الإنسان حرية التحكم فى جنسة ؟

وإذا كانت المرأة قد حصلت على حقوقها فى المسرحية عن طريق الاقناع والمناقشة والتحليل والمنطق، فهل اقتنعنا نحن كمشاهدين ومتفرجين ؟

أن هذه الحيلة المفتعلة التى يلجأ إليها المؤلف فى التغيير البيولوجى للزوجين لم يتقبلها ذوقنا، ورفضتها عقولنا، واشمأزت منها نفوسنا . لأن محاولة التخنث ذاتها جريمة وخروج عن المألوف وامتهان لكرامة الإنسان .

ومسرحية «رحلة إلى الغد» لتوفيق الحكيم من المسرحيات التى جنح خيال المؤلف إلى العلم وقد دأب الحكيم فيها - كعادته - إلى تفضيل الحاضر على المستقبل لأنه يخاف المجهول ويحافظ على كائن، ويرفض خياله تصور المستقبل فى صورة أزهى وأبهى من الحاضر الذى يعيش فيه «لك الساعة التى أنت فيها . وليس فى الإمكان أبدع مما كان» .

تبدأ المسرحية بطبيب سجين محكوم عليه بالإعدام لا شتراكه مع سيدة - تحبه - فى قتل زوجها وتم لهما تنفيذ المؤامرة وتحقيق ما يريدان وتزوجا وعاشا سعيدين، وظلت مخلصه له حتى وقعت فى غرام جديد لمحام شاب، راق فى عينها فأغرته كما أغرت زوجها الطبيب السجين، واتفقا على أن يتخلصا منه، ولسوء حظهما يكتشف الطبيب مؤامرتهما ويحاول الانتقام منها فيودع السجن حتى أصبح لا هم له إلا أن يشفى غليله من هذه الزوجة الآثمة قبل تنفيذ حكم الإعدام فيه .

ثم يحضر مدير السجن بصحبة مندوب علمى ليعرضا على السجين مشروعاً علمياً يخدم العلم والبشرية مؤداه أن يوافق الطبيب على ركوب صاروخ يطلق إلى الكواكب البعيدة ليسجل الظواهر الكونية - وفى مقابل موافقته يلغى حكم الإعدام وينال حريته كمواطن صالح فى مجتمع . . لو عاد من رحلته حياً وكتب الله له السلامة . . ويعترى الطبيب ثورة صراعات نفسية تنتهى بإثارة الموت البطئ فى الصاروخ على الموت بالإعدام شنقاً أمام الجماهير .

وفى الفصل الثانى ترى الطبيب فى الصاروخ وقد أفاق من حقن المخدر الذى حقن به قبل إطلاق الصاروخ . نراه يتفرس وجه شخص آخر لا يعرفه وبعد أن تم التعارف بينهما يتضح أن هذا الشخص مهندس فى العلوم الألكترونية والذرية والكهربية، أغراه حب الاكتشاف العلمى للحصول على الأموال، ويضحى فى سبيل ذلك بكل غال لتنفيذ مشروعاته العلمية، فاحتال على العجائز من النساء وتزوجهن ثم قتلهن ليرثهن، ولما سقط فى يده واكتشفت حيله ومؤامراته حكم عليه بالإعدام وأودع السجن كالطبيب، واقتنع برحلة الصاروخ والموت البطئ أيضاً .

وفى الفصل الثالث يعترض الصاروخ فى رحلته الفضائية معوقات يترتب عليها سقوطه على سطح الكوكب بعد أن يرتطم، ويخرج منه السجينان وقد أصيبا بجروح ورضرض، وينزف الدم من كليهما ويحاول كل منهما تضميد الآخر فينجحان وتغمرهما الفرحة ويستأنفا التفكير فى محاولة للتغلب على المشكلة .

ويقرأ كلاهما ما يدور بخلد الآخر ويحس بإحساسه ويشعر بمشاعره ويهتديان إلى أن الصاروخ مزود بإشعاع كهربى يستطيع المرء عن طريقه أن يسترجع الماضى ويتفقد أحواله ويشاهد ما سجله على شاشة معدة لذلك . وفى هذا الصاروخ يتكيف الإنسان والجو السائد فيه فلا يظمأ ولا يجوع ولا يعرى، ومن ثم فلا حاجة إلى عمل أو إلى سعى ومعاناة وشقاء، لأن الحياة فى هذا الصاروخ حياة أزلية خالدة .

ثم يتطرق الملل إلى نفسيهما ويتسرب الشك إلى اعتقادهما فى هذه الحياة الروتينية الخالية من كل نبض، فينهضان لإصلاحه ويعتزمان الرجوع إلى حياتهما الطبيعية، على الأرض «مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى» [1].

وفى الفصل الأخير نرى السجينين وقد عادا أدراجهما إلى الأرض وقد ظهرت آثار الشيخوخة عليهما، لنعرف أم رحلة الصاروخ قد استغرقت بضع مئات من السنين على حسب توقيتهما الزمنى والأرضى . . وقد تغير كل شئ وتبدلت مظاهر الحياة حولهما نتيجة للتقدم العلمى ونجاح الإنسان فى استخراج الطاقات الهيدروجينية واستغلال الذرة فى الطاقة . ولم يعد الإنسان يبحث عن عمل، وانقسم الناس إلى حزبين «الأول يدعو إلى التخلص من هذه المخترعات الحديثة التى حرمت الإنسان من لذة العمل، وقضت عليهم بتلك البطالة المؤلمة، والدعوة إلى عودة القيم والمثل والتقاليد التى تحفظ للإنسان إنسانيته، وتدفعه إلى كثرة العطاء والإنتاج، يحدوه الحب ويصحبه الإيمان، وذلك هو حزب الماضى.

أما الحزب الآخر فهو على نقيض من ذلك يشجع العلم ويجرى وراء كل مظاهره إلى أبعد مدى، حتى يتحول الناس إلى أشباه آلات فارغة من كل العواطف والاحاسيس، وذلك هو حزب المستقبل الذى طغت عليه المادة» [2] .

---

(١) قرآن كريم الآية رقم ٥٥ من سورة طه .

(٢) فؤاد دواره في النقد المسرحي ، ص ٣٢٦ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، ١٩٦٣م .

وينتهى الأمر بانضمام الطبيب إلى الحزب الأول حزب الماضى أو حزب المحافظين الرجعيين، وانضمام المهندس إلى حزب المستقبل أو الحزب التقدمى، وفى طريقهما إلى تنفيذ الحكم بإعدامهما يصيح الطبيب ليسمع من حوله .

الطبيب: لو كنا فوق هذا الكوكب «مشيراً إلى السماء» فلن نعرف الموت ابداً .

المهندس: حكموا علينا فى الأرض بالإعدام، وها نحن أولاً نساق إلى الموت . . ولكننا لن نموت . . سنعيش إلى الأبد . . أما هم فسوف يموتون جميعاً .

الطبيب: لن نموت . . إنك تلفظها بنهرة الفزع . . إننا فى انتظار

المهندس: «مقاطعاً» انتظارا ماذا ؟ لقد ألغيت كلمة «ننتظر» من قاموس حياتنا .

الطبيب: إلغاء هذه الكلمة هو إلغاء لكل بشريتنا .

المهندس: أريد أن أموت

الطبيب: وأين هو الموت ؟

المهندس: اذن فليفكر هذا العقل لنا فى شئ نعمله .

الطبيب: يجب أن يحتفظ كل منا بعقله سليماً . . هذا أمر ضرورى . .

المهندس: وما فائدة العقل، إذا لم يكن فى مقدوره أن يحدث شيئاً أو ينتج شيئاً .

الطبيب: إنى أومن . .

المهندس: تؤمن بماذا ؟

الطبيب: أومن بأن يبقى الإنسان إنساناً . . ويجب أن يحتفظ دائماً بجوهر الإنسان فيه ولا ينقلب مخلوقاً آخر .

المهندس: إننا لا نملك سوى الكلام .

الطبيب: «فى صيحة كأنه يخاطب العالم كله» الكلمة هى السلاح الوحيد إلى نفوس الآخرين، أنى أعلن رأيى بصراحة فى كل الذى حدث لقد تغير كل شئ فى هذا العالم إلا الخوف من الكلمة والانزعاج من الرأى [1].

ومن ثنايا المسرحية نحسن أن الطبيب، يحافظ على حياته وايمانه بالعمل وتمسكه بدينه ومعتقداته وإيثاره الواقع والرضا به والخوف من المستقبل المجهول، وقد اتخذ الكاتب من شخصية هذا الطبيب ستاراً للتنفيس عن رغباته المكبوته والتعبير عن أرائه وأما شخصية المهندس فتكاد تكون عقلاً خالصاً لا يركن إليه الخوف ولا يعتريه الفتور والوهن.

« واذا كان الحكيم يعارض بين حياة العقل الخالص التى يظنها حياة المستقبل، وحياة القلب التى سظنها ! حياة الحاضر، فإن كل هذه المعارضات خاطئة مفتعلة، وليس من الصحيح أن للقلب حياة وسط الصراع المرير الذى يخوضه البشر الآن من أجل الحياة ووسائل الحياة، إن المجهود المضنى الذى يضطر الناس إلى بذله اليوم للقيام بأود حياتهم لا يترك لهم فضلة – من فراغ أو من أعصاب أو من اطمئنان ينمون بهحياتهم العاطفية، ويشبعون نزعاتهم الجمالية بينما يتوقع السديد والتفكير من البشر أن التقدم العلمى سوف يخلص الإنسانية من مرارة هذا الصراع من أجل الحياة، وسوف يقلل من الجهد العضلى والعصبى الذى يبذلونه فى سبيل القيام بأودهم، ويترك لهم من الفراغ، وراحة النفس والبدن ما يسمح بتنمية حياتهم العاطفية وإشباع ظمئهم إلى كل ماهو جميل» [2].

وفلسفة الحكيم فى هذه المسرحية تتجسد فى الصراع بين الجمالية المثالية التى يسندها العقل وبين الآلية التى تسيطر على إنسان اليوم وقولها المادة العضلية والانتاج الآلى، وفى النهاية تنتصر الواقعية على المثاليه وتتجرجر المبادئ والقيم مهزومة أمام تطاحن المادة، ازدحام الخلائق واكتظاظ الحياة بمختلف وسائل الإنتاج، ولقد كرر ذلك فى اخفاق «أوزوريس» فى مسرحية «إيزيس» لقد كان اخفاقه إخفاقاً للحق والخير والجمال، ولطمة كبرى لكل شئ طيب فى هذه الحياة.

---

(١) توفيق الحكيم، رحلة إلى الغد، ص ٥٤، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦٠م.

(٢) د. محمد مندور، «المسرح النثري»، مسرح توفيق الحكيم، ص ٥٧، مرجع سابق.

وكأن الحكيم أراد أن يوفق بين المثالية والواقعية أو بين العقل والآلة بغية التصالح المنشود بينهما، وما أصعب هذا الموقف على الإنسان كمفكر أو محكم يعتلى منصة القضاء بينهما، ومما يزيد الأمر تعقيداً على تعقيد، وصعوبة أنه يتعلق بالمخترعات الحديثة وعالم المستقبل حين توضع فى كفة، وتوضع القيم والمبادئ والمثل فى الكفة المقابلة «وفى الحق ليس فى هذه الدنيا مشكلة أكثر دلالة وأعظم شأناً من مشكلة التوفيق بين موقف العلم العملى وموقف التقدير الجمالى التأملى، ولولا الموقف العلمى لأصبح الإنسان العوبة فى أيدى القوى الطبيعية، ولراح ضحية تلك القوى التى لم يستطع أن يسيطر عليها ويسخرها لشئونه، ودون الموقف الثانى - موقف التقدير الجمالى - قد يصبح البشر جنساً من الوحوش الاقتصاديين يعملون دائماً على مساومة بعضهم بعضا، لديهم الكثير من أوقات الفراغ تلمهم وتسئمهم، أو هم يستخدمونها فى مظاهر جوفاء عابثة، أو فى الاندفاع وراء الشهوات واللذات .

ويخيل إلى أنه ليس وهماً كله أن نعتقد أن المشارقة قد أدخلوا فى عاداتهم فى الحياة الكثير من العناصر التأمليه والجمالية والدينية النظرية، على حين عنى الغربيون بأن يدخلوا فى عاداتهم الكثير مما هو علمى وصناعى وعملى، فهذا الفرق رغيره من الفروق التى قامت حوله هو إحدى العقبات التى قامت فى سبيل سهولة حسن التفاهم بينهما، ومصدر من مصادر سوء التفاهم حقاً» [1].

واخيراً يمكننا أن نضع هذه المسرحية ضمن مسرحيات الحكيم الذهنية لأنها تقوم على فرض عقلى، يدرس المؤلف نتائجه لينتهى إلى الرأى الفلسفى الذى يتحمس له ومؤداه أن الإنسان إذا دخل فى صراع مع الزمن فإنه يبوء بالفشل إذ لا مناص ولا جدوى للإنسان من منازلة الزمن، وقد أبان ذلك فى مسرحيته «أهل الكهف»، وسلك طريقاً دينياً وها هو ذا يتحمس له فى مسرحيتى «عودة الشباب» و «رحلة إلى الغد» إذ سلك فيهما طرياً علمياً لعل معجزة من معجزات العلم الحديث تحقق له ما يريد .

---

(١) انظر «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي» للدكتور عز الدين إسماعيل ، مجموعة الألف كتاب ، ص ٢٢١ ، دار الفكر العربي ، مطبعة النهضة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

«إن طبيعه موهبه الحكيم هى طبيعة الرمز والتشخيص، والحياة فى عالمه هى تلك الهواجس الفكرية والخواطر الذهنية، والتأمل هو وسيلته لفهم هذه الحياة وتمليها، والجانب الذهنى فى النفس الإنسانية هو الذى يهمه ويسترعى انتباهه، أما الطبع ووشائج اللحم والدم وصراع الغرائز واضطرام الحيوية «الطبيعة البشرية الحية» فلا تنال التقاته ولا تسترعى انتباهه» (١) .

ولقد عودنا الحكيم - فى أساوبه وطريقته - أنه يثير المشكلات الفكرية ويرسم الصراع بينها، ويصور اللمسات واللمحات لتطوير الموقف، حتى يصل بنا إلى العقدة، ولكنه يتركنا - بعد أن ينتهى من عرض المشكلة - لنبدأ نحن الوقوع فى مشكلة إيجاد الحل، ويقف هو موقف المتفرج إزاء الأفكار التى يطلقها تتصارع على مرأى منه، بل لا يكلف نفسه أن يكون حكماً بين هذه الأفكار المتصارعة .

---

(١) سيد قطب : كتب وشخصيات ، ص ٢٤٩ - دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧٥م .

الجذور التراثية
للظاهرة الاجتماعية

إن تشعب الموضوعات الاجتماعية وتغلغلها فى حياتنا المعاصرة قد طرق أنواع التعبير المسرحى على مختلف ألوانها -مأساة وملهاه أو اعتدالاً بين النوعين - وذلك لأن ظروف العصر بعد الحرب الكبرى الثانية قد خنقت أنفاس الناس وأضرمت حالاتهم النفسية وجبلت إليهم أمراضاً لم تكن موجودة من قبل، ومن ثم فلم يكونوا بحاجة إلى المآسى المفجعة أو الفكاهة الطنانة أو القهقهة الرنانة وعشقوا الدراما الاجتماعية المعتدلة.

على أية حال فإن العمل الجيد يفرض نفسه دائماً بشكله ومضمونه على الناس وعلى التقاليد، لأنه يصير جزءاً منها، ويوسع رقعتها ويطور سلوكها وينظم نزعات أفرادها حتى تتحول إلى شكل جمالى يقره العرف وتستمتع به أمزجة الكثير من الناس، بصرف النظر عن وسيلة التعبير التى سلكها مأساة أو ملهاة أو «دراما دامعة»[1].

والاتجاه الاجتماعى لا يقصر فنه المسرحى على المأساة المفجعة، - أو الملهاة المقهقهة، بل يتخذ من المسرح مرآة أو مجهراً للحياة، ونسيجها العام سواء كان مأساة أو ملهاة، وإنما يبكى الناس أو يقهقهون فى أزمات أو فترات عارضة، والحياة فى لونها الغالب المتصل ليست بيضاء ناصعة أو سوداء فاحمة، وإنما هى فى الأعم شيء رمادى لا يفجعنا إلى حد المأساة والبكاء ولا يضحكنا إلى حد الملهاة والقهقهة مما أدى إلى ظهور نوع من الدراما

---

(١) انظر الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور، ص ٥٥ وما بعدها.

الاجتماعية تسمى «الدراما الدامعة» وهى الدراما التى لا تثير حزناً شديداً ولا فزعاً مفجعاً، بل تكتفى بإثارة الأسى الذى قد تغرورق منه العيون ولا تنتحب بالبكاء، وكذلك الحال فى «الكوميديا» التى تقوم على الدعابة المهذبة، والعبث اللطيف الخالى من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة فى نقد مقذع أو توجيه صارخ، وكل همها التسلية المهذبة، فهى تثير الابتسام ولكنها لا تشق الأشداق»[1].

إذن من المهم فى فهم الاتجاه الاجتماعى أن ندرك مطلبه العام وغايته المنشودة فى الإصلاح الإنسانى أو الدينى أو السياسى أو الأخلاقى أو التاريخى على أسس عقلية سليمة وعواطف مشبوبة، وقلوب واعية لنقارن بين الأصالة والمعاصرة ونعيش حدثاً من أحداث الواقع اليومية.

والسير الشعبية خير معين على ذلك لأنها حية باقية، وبقاؤها مصدر من مصادر الأدب العربى عامة والأدب المسرحى خاصة، ذلك لأنها تصور قيماً وعادات وتقاليد وملاحم لشعوب عريقة تربط حاضرها بماضيها، وتقرب أصالتها بمعاصرتها، وواضح أن وراء هذه السير والأساطير معنى تجريدياً مطلقاً يمشى قدماً إلى الأمام ولا يرجع إلى الخلف أبداً، فما يفعله الإنسان لا يمكن إلغاؤه وما لم يفعله لا يمكن العودة بالزمن لتداركه.

ومسرحية «الزير سالم» التى كتبها «ألفريد فرج» مأساة تصنع قانوناً طبيعياً صارماً وحاسماً للأخذ بالثأر، وتجرد المعانى الكبرى والقيم الفضلى للعدل والسلام وإحقاق الحق وإبطال الباطل فى إجابة مقتضبة وردت على لسان «يمامة» بنت كليب، حينما وجه إليها هذا التساؤل «ماذا تريدين يايمامة؟ فتكون الإجابة «أريد أبى حياً» وإذا كان من المقبول أن تجيب «يمامة» ابنة كليب القتيل - هذه الإجابة، فليس من المعقول أن يتلقف الأمير سالم هذا الجواب التلقائى الصبيانى، ويصر هو الآخر على أن يعود «كليب» بالمعنى الحقيقى لهذه العبارة... والأمير سالم يدرك تماماً استحالة هذا الطلب، وكأنه لا يعنى من ورائه أكثر من أنه لن يكف عن الثأر لأخية يبيد بكراً جميعها»[2].

---

(١) د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص ٥٥، مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٩م.
(٢) ألفريد فرج «الزير سالم» المقدمة، ص ٨، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

إذن هى الإبادة الكاملة التى عناها الأمير ، أو تلك هى فلسفته لمفهوم العدالة ، وما كان لمثل هذه الفلسفة التجريدية أن تطمس معانى السيرة الملتصقة بالحياة فى مراحلها الأولى النابعة من الفطرة والمشاعر الطبيعية والمحملة بالرموز لموقف الإنسان من الطبيعة والحياة ، وذلك لأن التجارب التاريخية الأولى لا تختلف كثيراً عن التجارب المعاصرة لأنها صادرة عن نفوس إنسانية ومن ثم يثبت التعاطف مع الفكرة التى أرادها المؤلف وجسدها على لسان الأمير سالم وهو يحتضر .

«إن هجرس بن أختى قد أعتلى عرش أبيه فى النهاية . . يعض كليب بعض العدالة»[1] إنها العدالة الجزئية ، لأن ما فات لا يمكن رده أو تداركه فليكن التعويض هو السبيل الوحيد عن ذلك .

(ومن المفروض أن تكون مسرحية الأستاذ «الفريد فرج» نقطة انطلاق بعد مقتل كليب ، إذ منه تبدأ أزمة الأمير ، وتتحرك الأحداث والشخصيات سواء حملت هذا المعنى الفلسفى الذى أراده المؤلف أو المعانى الأخرى التى تفرضها طبيعة السيرة ، ولكن المؤلف أخذ عاتقه أن يسرد القصة من بدايتها البعيدة ، فلم يقف عند رواية مقتل كليب ، بل عاد إلى مقتل «التبع» حسان الذى اشترك فى التدبير لاغتيال كليب ، وجليلة وجساس والأمير سالم ، وروى بالتفصيل كيف نما الحقد فى نفس جساس حتى قتل «كليب فى ثورة غضب أثارتها «سعاد» أخت التبع «حسان» التى جاءت لتبث بذور الفرقة بين بكر وتغلب ، انتقاماً لأخيها)[2] .

ولتقرأ المشهد التالى من المسرحية لنرى أن التصميم والإرادة لا يعفى عليها الزمن ، وأن الثأر شيء حى يتجدد كل يوم مع الدم المتجدد النابع من موطن الحقد والضغائن . . وعلى الرغم من تبصير الموتورين بالحكمة والعقل والتدبر ، وما يمكن أن يسلمهم إليه هذا

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

(٢) د. عبد القادر القط في الأدب العربي الحديث ، ص ٣٥١ ، مطبعة الشباب ومكتبتها ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

الطريق من أمن وسلام وحب وائتلاف، إلا أنه عن طريق عسير على النفس قاهر لعواطف الحقد والكراهية والانتقام .

«يدور الحوار بين هجرس ومرة وجليلة ويمامة وأسما في نفس القاعة وقد تلألأت المصابيح وعادت يمامة إلى كرسيها أسفل يسار المسرح ويتقدم هجرس في طريقه إلى ارتقاء منصة العرش» .

هجرس: احملوا جسدي الأميرين بنفس الإكبار والإجلال اغسلوهما بما ينبغي أن تغسل به قلوبنا من بر ورحمة فالجاني والمجنى عليه يستويان خال وعم . أين الفكاك من أسر الدم؟ .

مـــــرة: تكلم عن العرش ياولدي .

هجرس: أتكلم عن البر .

مـــرة: فأين دم ولدي وزوجي؟ .

اسمـــا: أخي بريء من دمهما . .

سلطان: إلى السلاح إذن . . كالأشرار .

هجرس: ثمة ما هو أقوى من السلاح والسيف والخنجر . . العقل . إن تبرير القتل أقطع من القتل ، وتغطية الدماء بستر من المعاذير أبشع من شكلها . . أفدح الذنوب كلها أن تنظر إلى الخلف ونحن نسعى لإحقاق الحقوق . . لقد طلبتم العدل . . ولكن بلا عقل . . الآن انظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن أيها السادة . . أديروا ظهوركم لأمس الدامي الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله ، فذلك أدعى للائتلاف وهو بداية حياتكم . . لقد جعلتم أنفسكم فريسة لأنفسكم وهزأة للعالمين وأنتم تولون وجوهكم الحائط الأصم وتزمعون السير قدماً . .

ســــــرة: اعلم ياولدى أن عرشك مثقل بالذنوب، وأن أسرتك غير بريئة ولكنها أسرتك وعرشك؟.

هجرس: العرش؟ نعم . . العقل يقصينى عنه، ومع ذلك يدنينى منه، فتحت وطأة التفكير وقدرته على الإلزام النفسي . . قبلت عرشكم لأنه لا يعود من الشرف بعد ما سمعت أن أتخلى عن إقامة العدل، لمجرد أن ظلماً وقع فتبادلتموه جميعاً بالأيدى، ودفعكم على الهامات . . فهل أنتم لى طائعون؟ . وتحت رايتى مؤتلفون؟.

ســــــرة: تقدم ياولدي.

هجرس: وهكذا تدور اللعبة فتشملنى أنا أيضاً فى إعصارها الدوار – أين الفكاك من الدم؟ – هأنذا أتقدم إلى العرش بريئاً من كل ذنب صافى النفس. نظيف اليد، بدافع الشرف رغم تحذيرات الشرف اللهم اجعلنى رحمة ولا تجعلنى لعنة على قومي. .[1].

ويرى البحث أن المسرحية ليست إعادة صياغة لسيرة من سير تراثنا العربى فحسب!! أو المتمثل فى حقيقة العربى وكيانه وكرامة عاداته وتقاليده فقط، فالقصاص عنده حياة، والكرامة والعزة أغلى شيء فى الوجود بل فلسف الكاتب ظاهرة الثأر، حيث جعلها شعوراً اجتماعياً تثور فيه طبقة على طبقة، ويتغلب العقل والمنطق على التهور والاندفاع، وتقهر الحكمة والموعظة الحسنة الحقد الدفين والضغائن الموروثة، والعقل هنا لا تحركه النوازع الفردية، بل يتحرك من خلال الوجود الاجتماعى للبقاء على الجنس وحفظ النوع، ليحل الوئام والسلام محل التفرقة والخصام.

ولغتها هى اللغة السهلة البسيطة الفصيحة، التى تسوق حواراً يشير إلى الهدف فى أكثر من طريق، إلا أن إقحام بعض المشاهد الحوارية بين يمامة والأمير سالم «أريد أبى حياً»

---

(١) انظر المسرحية من ص ١١٠ مرجع سابق .

لم يساعد على تطور الحدث بل كان مدعاة لتسرب السأم والملل، ثم هذه الخطبة التى وردت على لسان هجرس فى آخر المسرحية بتخللها كثير من النصح والإرشاد قد فككت العمل الدرامى وصرفت عنه وحدة الشعور ولذة المتعة، فالمسرح ليس كلمة فقط . . وإنما هو التعبير بالكلمة والحركة والموقف وتطور الحدث.

ومسرحية «ملك القطن» التى كتبها «يوسف إدريس» تصور الصراع بين المالك والمستأجر، بين المزارع والمكافح «قمحاوي» وبين صاحب الأرض الجشع - إلى أقصى البشاعة فى الجشع - ألا وهو «سنباطي» وذلك بسبب الاختلاف الناتج عن تقدير الأرباح التى تدرها غلة الأرض، عديمة الفائدة عند قمحاوى، عظيمة القيمة لدى سنباطى، ويستغل الكاتب إثراء هذا الصراع من خلال الاحتكاك بين القطبين ويطوره تطويراً منطقياً يتمشى والعمل الدرامى دون أدنى تدخل منه.

ومن خلال الحوار الطبيعى النابع من الموقف تتحرك زوجة قمحاوى «نظيرة» لتلعب دور الافتتاحية وتوحى للمشاهدين بمدى الظلم والجور الذى يصبه الملاك على المزارعين المطحونين، فتعرض على زوجها حليها ليبيعه، حتى يتسنى لهذه الأسرة أن تسدد ديون «البنك» ومصاريف المدارس وكسوة الشتاء، ومن ثم لا تجد فرصة للهروب لدى الشخصيات بسبب الاحتكاك المستمر بين قمحاوى وزوجته من جانب وبين سنباطى وزوجته من جانب آخر، وبين قمحاوى وسنباطى من جانب ثالث.

وحتى الجوانب المتفرعة عن خط المسرحية الرئيسى تقوم أيضاً على أساس طبقى فهذا «ومحمد بن قمحاوي» وقد وقع فى حب «سعاد» بنت «سنباطي» نراه يمنى نفسه بمركز أبيها ليحطم هذه الهالة التى تحيط بهذه الطبقة، طبقة الملاك الجشعين، وينتقم لطبقة المزارعين الكادحين والمستأجرين المكافحين، وكذلك نجد الطفلين الصغيرين وهما يلعبان حين يصر «سعد بن السنباطي» على أن يكون هو القاطرة وغريمه «عوض بن قمحاوي» «سبنسة» ويتدخل الأبوان عندما يحاول ابن قمحاوى إثبات حقه فى المساواة من خلال منطق الطفولة[1].

(١) يوسف إدريس، انظر مسرحية «ملك القطن» ص ٢٦، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٣م.

«يدخل ابن سنباطي سعد وابن قمحاوي عوض وهما على هيئة قطار، سعد هو الرأس وعوض يمسك ذيله».

عوض: أنت طول السكة عامل راس وأنى سبنسة . . خلينى أعمل راس شوية .

سعـد: اللاّ .

عوض: والله أن ما خليتنى مانى لاعب وياك .

سعـد: لا حا تلعب ورجلك على رقبتك .

عوض: والله مانى لاعب إلا إذا عملت الراس .

سعـد: تبقى جبان .

عوض: إنت اللى جبان . . طول السكة عاملنى سبنسة ومش عاوزنى أعمل راس أبداً . . هى فوضى؟ .

سعـد: ح تلعب وإلا أوريك .

عوض: يعنى حاتعمل أيه . .

سعـد: ألعب ياأبن الـ . . . .

عوض: أنت إللى ابن الـ . . . .

« يدخل سنباطى عليهما وهما يتشاجران فيزجر ابن قمحاوى ويطرده» .

سنباطي: : امش انجر من هنا ياوله . . روح ألعب بعيد . . امش داهية تلعنك . . «ياخذ ابنه رابتاً على كتفه» إنى موش قايل لك ما تلعبش مع أولاد الفلاحين دول . . دول كلهم قمل وبراغيت . . ويعلموك القباحة وقلة الأدب . . امش ياواد ياصرصور أنت . [1].

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨ .

ويمضى الخط الرئيسى والصراع بين «سنباطى وقمحاوي» واضحاً وعميقاً حينما تشب النار فى قطن المالك الذى اشتراه من قمحاوى بثمن بخس، ويندفع قمحاوى -دون تفكير- فى محاولة لإنقاذ القطن، وعندما يمنعه أحد الفلاحين عن ذلك بصوت منخفض بثور فى وجه قمحاوي.

أحد الفلاحين: ما كنت نسيبه ينحرق.. متحمس على أيه.. أنت عامل نابك منه حاجة.. ما كنت تسيبه ينحرق؟.

قمحـــــاوي: «بصوت مرتفع» أسيبه إزاى ياحاج.. أسيبه ينحرق إزاى ياناس لو كنت أنت اللى زرعته مكنتش تقول كده.. ده عرقي.. دا شقايا.. دا حته مني- أسيبه ينحرق إزاي؟[1].

فأعادت هذه الحادثة الأحوال التى بدأت عندها المسرحية إلى أصلها مما دعا الدكتور على الراعى إلى القول بأن أحداث المسرحية أكبر من حجمها فى فصل واحد «غير أن الصورة الاجتماعية التى يقدمها يوسف إدريس» فى هذه المسرحية أغنى بكثير من أن يحتويها فصل واحد فقط، فنحن مثلاً نجد أن الصراع بين المالك والمزارع قد جسده بقوة وصلابة فى الإصرار العنيد من كل من الطرفين على موقفه، أن هذه القوة وتلك الصلابة بلغت حداً أصبح معه عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه شيئاً أشبه بالانهيار، أو التجاوز المفاجئ لقمة الذروة منه بالتطور الطبيعى للشخصية.

وقد سعى المؤلف إلى محاولة تلافى هذا الإحساس بالانهيار، فلجأ إلى مفاجأة مسرحية «هى احتراق القطن» ليخفف من وقع الانهيار، وليدعم موقف قمحاوى ويعطيه الفرصة لكى يؤكد إصراره على ملكية هذا القطن وكل الأقطان التى ستنتجها الأرض.

غير أن هذه المحاولة لا تنجح كثيراً فى تحقيق هذا الهدف وبعض السبب فى هذا هو ضيق المدى أمام المؤلف وغنى المادة التى يريد تقديمها، وهذا موقف لا يحله إلا أن تستمر المسرحية فصولاً أخرى يستطيع فيها الصراع الوحشى الذى نشب بين المالك والمستأجر أن

(1) المرجع السابق، ص ٣٠.

يتطور خطوة فخطوة نحو الحل الذى اختاره المؤلف له وهو تنازل «قمحاوي» عن أرباحه الحقيقية وأمله فى أن يأتى يوم يرضى فيه الكل .

ولو أن أن يوسف إدريس جعل من هذه المسرحية ذات الفصل الواحد مسرحية كاملة، لاستطاع أن يطور جانباً آخر من جوانب المسرحية اضطر اضطراراً إلى إغفاله ذلك الجانب هو الصراع بين المالك والمزارع ووقوف كليهما بإصرار عنيد على موقفه ، فياحبذا لو أن قمحاوى لم يتسرب إليه الانهيار حتى تتحقق قمة الذروة فى المسرحية ومن ثم بدأ نسيج المسرحية كالخيوط المدلاة منقطعة من النسيج لم يدخلها النساج فى لحمة عمله، فأصبحت تحمل لنا كل الأحاسيس التى نجدها عند رؤية عمل جميل ناقص .

وشخوص المسرحية مرسومة فى عناية تامة، فالسنباطى قد تبلورت فيه صفات الملاك الجشعين، ووجهه الأحمر يدل على النعمة ويوحى بالثراء الذى انهال عليه بظلمه وقسوته على المستأجرين، ومن ثم فهو فى أنانيته وجوره يمثل نظام الإقطاع الجاثم قبل الثورة من جانب ويحمل ملامح ذاتية مستقلة استقلالاً منفرداً من جانب آخر، توحى بتطلعات طبقتها الاجتماعية عموماً آنذاك .

وتأتى زوجته لتكمل الصورة، امرأة ضخمة جداً تتحكم فيه تحكماً مطلقاً وتسيطر على تصرفاته وسلوكه، فهى تمثل الجانب المستبد فى «سنباطي» وتمثل حياتها الخاصة كشخصية مستقلة بكيانها الذاتى المتحرك على المنصة .

أما الشخصية الثانية وقطب الرحى فهى شخصية «قمحاوي» حيث يبدو فوق الستين من عمره لا يعرف القراءة والكتابة، يستميت فى الدفاع عن حقوقه يغتصبها منه السنباطى، ولكنه لا ينجح فى مسعاه بسبب العيوب السائدة فى المجتمع الإقطاعى، والقانون لا يحميه، بل يتركه عرضة لكل أهواء المالك وجشعه، لذلك توحى شخصيته بأنه نمط ووسيلة مجردة لتركيز بؤس طبقة العمال والمستأجرين الكادحين، وكذلك نجد فى شخصيته من الملامح الخاصة والصفات المنفردة ما يمنحه القدرة على التحرك كإنسان منفرد وشخصية متميزة، فالكاتب يثور باسمه على الأوضاع الإقطاعية والرجعية دون تصريح بذلك، ولكن بالضغط على «قمحاوي» اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً ونفسياً .

وأما بقية أسرة قمحاوى فتلعب نفس الدور الذى لعبته شخصيات أسرة سنباطى، حيث تؤكد الجوانب المختلفة فى شخصيتين، فزوجته على عكس زوجة نقيضه، «سنباطي» لأنها تطالب بأدنى حد فى المعيشة، وعندما تعلم أن ابنها يطمح فى الزواج من ابنة سنباطى تنبهه إلى حقيقة موقعه الاجتماعى واختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية بين الأسرتين.

وهكذا نجد أصداء من أفكار «برناردشو» فى هذه المسرحية مؤداها أن الحل الوحيد لخلق مجتمع صحى هو إزالة الطبقات حتى يستطيع الشباب أن يتزوجوا ممن يحبونهن دون وجود فوارق اقتصادية واجتماعية، أو حواجز نفسية تمنع هذه الزيجات.

أما جانب الفكاهة فى الاتجاه الاجتماعى فقد سلكه كثيرون من المسرحيين إيماناً منهم بأنه وسيلة فعالة لغرس القيم والمبادئ الاجتماعية بطريقة محببة إلى النفوس قريبة إلى أحاسيسهم ومشاعرهم وإثارة وجدانهم ولعل مسرحية «قطط وفئران» التى كتبها على أحمد باكثير تعالج مشكلة اجتماعية نتجت عن انشغال المرأة بالوظائف العامة فى الدولة وتركها بيت الزوجية والأولاد فى العصر الحديث، وفضلت عملها موظفة فى شركة أو فى دواوين الحكومة، وبدأت تمارس حقوقاً لم تكن متاحة لها من قبل، فهذه بطلة المسرحية «سامية» تشغل منصباً إشرافياً فى شركة ما، يدر عليها ما يربو عن ضعف راتب زوجها شهرياً ومع ذلك تتطلع إلى المزيد لأنها لا تقتنع بهذا الراتب الكبير، فتعمل وقتاً إضافياً لزيادة دخلها والحصول على أجر إضافى، ولم تكتف بهذا، بل افتتحت محلاً تجارياً على أحدث طراز، لتزيد رصيدها فى المصارف مستقلة عن زوجها استقلالاً اقتصادياً تاماً، فهى لا تشاركه مصروف المنزل وأعباء المعيشة، وتأبى أن تنفق على أولادها بحجة أن ذلك من اختصاص رب الأسرة وحامى حماها، وتلعب الحماة دوراً فعالاً فى تأصيل موقف ابنتها بتشجيعها المستمر ونصائحها المتكررة الواردة فى هذا الحوار التالي:

الأم :سلينى يابنتى عن هؤلاء الرجال.. كان والدك واحداً منهم فمازال يستدرجنى اليوم سلفة.. وغدا قرضة، وادفعى هذا الدين على، حتى كاد يستولى على

مالى كله، فلما أريته العين الحمراء، وأدرك أنه لن ينال منى بعد ذلك، تخلى عنى وأنا حبلى بك فى الثامن . . هذا غير الضرب والركل والشتائم التى كان يكيلها لى كيلاً، حتى بلغ به الأمر أن عزم ذات ليلة أن يقتلني . . رفع فى وجهى السكين ليذبحنى لولا أننى هربت خارج المنزل وأنا بثياب النوم[1].

ولكنها تغير موقفها عندما تقترب المسرحية من النهاية، وتدرك خطورة الموقف، وأوشكت حياة ابنتها الزوجية أن تنهار، وكاد زوج ابنتها أن يقتلها انتقاماً من أنانيتها وجشعها، فتعترف لابنتها بخطئها، هذا الاعتراف الذى ساهم فى حل العقدة.

الأم : «أجل ياابنتى خالتك على حق فيما تقول . . لقد كان والدك حسين تزوجنى أوجه نشاط وأبرع من زوج خالتك ولكنها كانت أعقل منى وأحكم . . فتحت دكاناً لزوجها وأشعرته أن المال ماله، فاجتهد فى العمل وأخلص حتى صار إلى ما صار إليه، وأراد والدك أن يحذو حذوه فمنعه مما أراد، وحاول بكل السبل أن يقنعنى فلم أشأ أن اقتنع واتهمه بالطمع فى مالى والاحتيال عليّ، فما لبث أن ركبه الهم فلجأ إلى الشراب وأدمنه فكان منه ما كان»[2].

وتنتهى المسرحية وقد ثابت الزوجة إلى رشدها، واقتنعت بالمشاركة فى تحمل أعباء المعيشة، وقارنت بين السعادة المادية والمعنوية، ورجحت الأخيرة حيث الأمن والاستقرار وتحمل التبعة.

والمسرحية من النوع الفكاهى الهادف، فهى تثير الضحك ولكنه إضحاك غير مقصود لذاته، ولكن هدفه هو السخرية من بعض النقائض النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى مازال بعضها قائماً فى المجتمع ويعانى منها الكثير، وإن شئنا نقل إنها مسرحية ذات رسالة، مؤداها أن المرأة العاملة الحديثة ينبغى أن تشارك الرجل فى أعباء الأسرة والأولاد اقتصادياً واجتماعياً، وإن قضية الحموات وتصويرها تصويراً مشيناً -كما

---

(١) على أحمد باكثير «قطط وفئران» ص ٤٤ دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٧٣.

(١) المرجع السابق، ص ٩١.

كان سائداً- قد تطورت، ولم يعد ثمة مكان للألسنة السليطة، وتصارع بين النزعات الشخصية وقيم المجتمع الجديد.

ونحن لا نوافق المؤلف فى الطريقة التى وضعها لتغير الأم من موقفها المتعنت المتشدد، لتصبح أماً مثالية تراعى مصلحة بنتها وتقدمها على نفسها بعد أن عرض عليها أب الزوج رغبته فى الارتباط بها، وهو أرمل وهى أرملة فتقبل على الفور ودون تردد حتى بدا الابتذال واضحاً ورخيصاً، وفكرة القتل التى طرأت على الزوج حينما ضاق صدره وأعجزته الحيل، للتخلص من زوجته المشاكسة فكرة تبعدنا عن حلول المشاكل الاجتماعية ولا تساعد على التغلب عليها، لأن العلاج لا يقوم على التخلص مما تقوم عليه المشاكل، بل بالبحث عن الأسباب التى أدت إليها.

ولغة المسرحية هى الفصحى المبسطة والتى يصر على أحمد باكثير على التمسك بها فى جميع نتاجه المسرحى، حيث يرى أن اللغة المحايدة هى اللغة الفصيحة التى يستطيع الكاتب أن يتصرف فيها، ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخوص التى يرسمها، فهذا عادل بطل المسرحية يثور ثورة عارمة يقول «صرت أحاسبها هذا الحساب العسير على الفتيل والقطمير» ويخاطبها وهو فى عنفوان ثورته «رمتنى بدائها وانسلت» كما يقول المثل، فالكاتب لا يفرق بين مسرحية فكاهية أو ملحمة أو مأساة من حيث اللغة، لأن اللغة فى وسعها تغطية جميع الألوان المسرحية[1].

ويرى البحث أن الكاتب كان فى استطاعته أن يبعدنا عن المناقشات البيزنطية والمراء الذى لا طائل تحته بين الزوج والزوجة، ويعرض لنا موقف كل منهما عن طريق تطوير الحدث، ومواجهة المشكلات الواقعية التى تعترض حياتنا اليومية من خلال المواقف الحرجة أو سوء التفاهم.

ويطالعنا الدكتور «يوسف إدريس» بمسرحية «جمهورية فرحات» وقد سلك فيها مسلكاً هادفاً حالماً من ناحية، وفكهاً ساخراً من ناحية أخرى، صور فيها الدولة المثلى

---

(١) انظر فن المسرحية، علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص ٦٨، وما بعدها.

والمدينة الفاضلة التى طالما تمثلها المفكرون وحلم بتحقيقها الفلاسفة والمصلحون، إنها جنة الله فى أرضه، أسسها سليمة ونظمها كاملة، واقتصادها منزه عن كل شائبة، ركائزها الأخلاق والقيم، ودعائمها الحق والعدل والفضيلة.

أقام المؤلف جمهوريته على أساس الأمانة المتأصلة فى شخصية «فرحات» إنه رجل من رجالات الشرطة يجول فى قسم من أقسامها وليس مفكراً أو فيلسوفاً، ومن ثم كانت جمهوريته بعيدة عما ألفناه فى المدن الفضلى السابقة، فيها يفد إليه الشاكون والجناة والظالمون والمظلومون، فيستجوبهم ويأمرهم وينهاهم ويتحفظ على من يستحق التحفظ منهم، ويخلى سبيل من يشاء، حيث هو الحاكم الوحيد والمؤسس لهذه الجمهورية، وينعم فرحات بجمهوريته ويخلد إلى حلمه الجميل، لأن الحلم دائماً أروع من الحقيقة، ولأن الخيال أمنع من الواقع.. إنه ينتقل بين عالمين، ويعيش حياتين، حياة القتلة والمجرمين والطغاة والظالمين، وحياة الكرم والسخاء والفضيلة والسماحة العفو والمحبة، ولكن هذا التداخل لا يختلط فى عقله، ولا يحدث انفصاماً فى شخصه، بل تسترسل الحوادث وتتداعى المواقف فى يسر جميل وفكاهة نادرة من الحلم إلى الواقع، ومن اليقظة إلى الخيال، سبيله فى ذلك صراع مرير بين الممكن والاستحالة وبين الشعور واللاشعور، فالمنهج الدرامى منهج نفسى يتحرك فيه فرحات عن طريق إيراد لمحات سريعة وخاطفة تساعد المتفرج على استيعاب الخلفية التى تقود الصول «فرحات» فى تحركاته وسكناته.

والحركات المادية المحتشدة تبدأ بدخول الشخوص على مكتب للصول «فرحات» لتلقى عليه همومها وتبث لواعجها وهمومها، وهو يسجل القليل ليعلق على الكثير بانعكاساته وإحساساته التى تتفق والشخصيات الواقعة أمامه، وهذه الحركات ذات الإيقاع البطئ توحى بوقوع الأحداث فى رتابة لترسخ أنها تلعب دوراً بعيداً فى نفسية «فرحات» وتغرقه فى الأوهام، وتسبح به فى بحور الخيال، وتحلق به فى عالم المثل والفضائل ثم تشده إليها ليواكبها ويعيش أحداثها، ويظهر ذلك على مظهره «فالكاب» فى منصف جبينه، ومعطفه كامل الأزرار وملامح وجهه قاسية صارمة لا رحمة فيها ولا هوادة، يتعامل مع

الوافدين فى غلظة، وألفاظه حادة شرسة، وأخلاقة فظة تومئ بالصراع الذى ينهش روحه، ويقعده الأمل ويجبره على الهروب من دنيا الواقع الحى إلى عالم الخيال الجميل.

ولعل انعدام الأمل فى حياة الصول «فرحات» هو السبب فى جنوحه إلى اجتراره أحلام اليقظة، فهو قد أمضى ثلاثين عاماً فى وزارة الداخلية ولم يستطع أن يجذب انتباه رؤسائه إلى ترقية أعلى يحصل عليها قبل خروجه إلى المعاش، ومن ثم فهو ينتهز الفرص ليسرى عن نفسه ويروح عن قلبه فيقص مأساته ويسرد كفاحه الوظيفى للوافدين إليه، حتى ولو اضطرته الحالة إلى تغيير أسلوبه معهم إلى الأفضل والأحسن ليستمعوا حكايته وينصتوا إلى مأساته وهذا واضح فى المشهد التالي.

الوافد إلي القسم :إيه . . هو المحضر لسه؟

فرحات: آه . . لسه . . هو حايخلص . . حاضر . . أنا عارف إنى عطلتك . . دقيقة واحدة وأفضى لك.

الوافـــد:بس أنت ما عطلتنيش ولا حاجة . . أنا أصلي . .

فرحات: «مقاطعاً» والنبى أنا عارف أنى عطلتك . . حكم أنا باجى على الناس الذوق إللى زى حالاتك كده . .

الوافـــد:ياسيدى والله ما عطلتني . . أصلي . .

فرحات: والله عطلتك . . لكن معليش . . أدى إنت بتتسلى . . موش بذمتك أحسن من السيما؟ .

الوافـــد:ما هو بكرة تترقى وتبقى ملازم تانى وتعلق النجمة وتبقى عال العال.

فرحات: النجمة؟ نجمة أيه ياأستاذ . . دى نجوم الفجر أقرب لى منها . . أنا ياأستاذ خلاص . . بقيت كهنة . . كهنتى الحكومة وحياتك . . أنا جالى الإنذار الأحمر اللى بيبعوه للى حا يتحالوا على المعاش من شهر . . خلاص . .

يالله حسن الختام . . تلاتين سنة لما قلبى نشف . . جبتها من العريش لمرسى مطروح، ومن المنزلة لـ . . . أهو كله زى مـا أنت شـايف كـده . . كـدب فى كدب . . كله كدب فى كدب[1] .

وحتى الأسماء التى تثير الضحك حين يسمعها الصول «فرحات» لم تحرك له ساكنًا وكأنه لم يسمعها، إنه قرر فى نفسه ألا يضحك للدنيا، مادامت لم تبتسم له فى يوم من الأيام، وها هو ذا صوت يجلجل «محمد على نعيمه - على أحمد فوتيو - سعد الدين علم الدين فتح الدين- عبد الحليم شبارة - سعد رجب سعد الله محمد رجب- سليم جحا أصلح على منصور الشهير بالبرنس، الخفنيف على الخفيف، ورغم ذلك لم يكشف عن أسنانه كأنه فقد روح الفكاهة، أو الإحساس بها، ولعلى ذلك هو الجانب المظلم فى شخصية «فرحات» على الرغم من أن شكله وحركاته وسكناته وطريقة إلقائه مدعاة للضحك والسخرية، إنه يعانى مأساة حقيقية تكمن داخلة تغمغم باللعنة والسخط على واقعه المر الأليم .

والبناء الدرامى فى المسرحية ملئ بالحركة غنى بالمواقف، واقعى الحوادث كحادثة الشجار بين الراكب «والكمساري» وحادثة صاحب البقالة، وحادثة الأرملة التى تغازل شاباً لتؤكد أنوثتها، لذلك ظل نسيج العلاقة بين الواقع والخيال فى هبوط وارتفاع حتى انتهى إلى النتيجة الحتمية وهى تغليب خط الواقع، إذ ليس من الممكن أن يستمر الصول «فرحات» فى التكلم عن جمهوريته المثالية على أساس أنها الحل الوحيد لشفاء الناس والعلاج الناجح لأمراض المجتمع .

ويشير الدكتور «على الراعي» إلى الأسلوب الذى اتبعه يوسف إدريس فى تحويل قصته إلى مسرحية فيقول «لم يحتج المؤلف إلا إلى البحث عن استهلال حركى لحوادث المسرحية، بدلاً من الاستهلال السردى الذى تجده فى القصة، وهذا الاستهلال وجده

(١) يوسف إدريس «جمهورية فرحات» ، ص ٣٦، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٣م .

ببراعة -في تحركات الداورية من وراء الستار وإن كانت هذه التحركات نفسها موجودة ومستقلة فى القضية، ثم ترجم المؤلف فترات السرد القصيرة إلى حركات وإرشادات مسرحية، وأحكم خروج ودخول الشخصيات ووقته توقيتاً مضحكاً، ثم نظر فإذا بين يديه مسرحية من فصل واحد، قد وصلت حداً من النضج لا يمكن أن تصدق معه أن المؤلف لم يكن يفكر تفكيراً مسرحياً من قبل هذه المحاولة»[1].

وختام المسرحية يوحى بأن الصول فرحات وقع تحت وطأة القدر، ومن ثم تجسد التشاؤم فى شخصه، وأصبح عاجزاً عن مجابهة الواقع فجنح إلى الخيال، فحكم عليه المؤلف بأنه يعانى من عقدة نفسية، صبغته بصبغة التشاؤم واليأس والقنوط.

وليس معنى ذلك أنه لم يحدث المؤلف تطوراً فى الحدث أو فى شخصية فرحات، ولكنه تدخل فى وضع النهاية تدخلاً مباشراً، بصرف النظر عن النهاية التى يحتمها الشكل الفنى نفسه أو يتطلبها البناء الدرامى، لذلك جاءت الخاتمة باهتة لتصوير تسجيلى لشخصية فرحات الفنية المرسومة.

والحوار فى المسرحية لم يستخدمه الكاتب كوسيلة مساعدة لرسم الشخوص، وتدعيم المواقف وربط الأحداث، بل استخدمه كوسيلة رئيسية لتحقيق الهدف من ناحية، والإفصاح عن الحالات النفسية من ناحية أخرى، فهو حوار درامى يتمثل لحتمية الوقائع الفنية، يظهر أثره الوظيفى لو استغنيا عن اليسير منه، ومن ثمة بدأ خضوعه لعامل التطور الحيوى طبيعياً فى نقل المشاهدين من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر يصعد بهم إلى قمة الأحداث، ويهبط إلى نهاية انفراج الأزمة، حيث يفقد فرحات معنى وجوده بين المطحونين من المواطنين، ولا يجد أية دلالة لحياته فى مجتمع جاثم على صدره بكل ثقله وأوزانه.

---

(١) المرجع السابق، المقدمة، ص ٦، مرجع سابق.

فمسرحيات هذا الاتجاه قد أبرزت كثيراً من قضايا الطبقات الفقيرة الكادحة لتحسين وضعها أو رفع مستواها سواء عن طريق المعالجة الواقعية أو الرمزية أو النفسية للظواهر الاجتماعية .

وروافد هذه المسرحيات عديدة ومتشعبة منها ما غرس فى نفوسنا عاداتنا وأخلاقياتنا وقيمنا وتقاليدنا ، ومنها ما تنفرنا من نظم الإقطاع والرجعية ، ومنها ما صور النظم الاشتراكية وقدس العمل ، ومنها ما عالج مشكلاتنا الاقتصادية والسياسية نتيجة لثورة يوليو ١٩٥٢م .

ومعظم المسرحيات الاجتماعية التى كتبت إبان الفترة المحدودة للبحث من النوع الذى يستخدم عادة فى نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية وسلوك الأفراد وأنشطتهم المتغلغلة فى كيان المجتمع والضاربة فى جذوره ، وانعكاس سلوك الطبقات الاجتماعية على الكاتب يرجع كلية إلى انتماء الكاتب إلى هذه الطبقات ، فتارة يحلل سلوك أفراد السلطة بغية تمييز المشاعر والمطامح التى تنبثق نتيجة وضع هؤلاء الأفراد الاجتماعى ، وتارة يتعرض إلى تصوير القطاع العام البيروقراطى تصويراً هزلياً يبدو كأنه وحش يمتص دماء فردية المصريين ، وثالثة نراه يعرض قضايا وطنية كبرى يصور فيها المصرى معتطشاً إلى الحرية ، مكافحاً لتحرير نفسه من القيود التى يفرضها عليه المجتمع والطبيعة ، والمؤلف حين يتناول مثل هذه الموضوعات يكون إنسانياً لأن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يكشف روح الإنسان وعلاقته بالكائنات الأخرى فى بيئته .

من أجل ذلك كله أحل زعماء الاتجاه الاجتماعى مذهب الواقعية فى إبداعهم محل المذهب الرومانسى ، وصفوا الحياة المعاصرة وصفاً واقعياً بعيداً عن أية مسحة رومانسية ، خاليا من تكلف مشاعر الرقة والرحمة والحدب على الفقراء والمستضعفين كما فى المدرسة

الرومانسية، لم يتركوا صنفاً من الناس إلا وصفوه، ولا جماعة إلا أعطونا صورة منها -لا تبرح مخيلة القارئين والمشاهدين، بنفس الحرارة وبنفس الصدق المتغلغل فى أعماق المشاعر ودنيا الأسرار واضعين نصب أعينهم مطابقة الواقع الاجتماعى، والأمانة التى لا تجد فى الحق والصدق لومة لائم.

الفصل الثالث

الاتجـــاه الذهنـــى

توطئـــة :

العقلية المصرية اليوم غيرها بالأمس، والتفكير المصرى كان مقصوراً على المحاكاة والتقليد، محاكاة التفكير الغربى والعربى، لأن الشخصية لم تكن قد ولدت بعد، ولم تهتد إلى تراثها على يد الأجيال الغابرة، أما الأجيال المعاصرة فإنها جديدة فى روحها وشكلها، حديثة فى تفكيرها وعقولها، مبدعة فى كتابتها وأسلوبها، مطورة فى نتاجها، ولغتها، يعنيها المضمون أكثر من الشكل، وتهمها الفكرة دون الزخرفة، بصيرتها نافذة تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة لتحيط بقوانينها المكنونة، تربط الجزء بالكل والكل بالجزء، وهذه أولى سمات الوعى الفنى والخلق والبناء الفكرى، والمسرح الذهنى، والإبداع الدرامي.

وعلى الرغم من شيوع وسائل الثقافة فى العصر الحديث، فإن ما حدث الأدب المسرحى - مستقلاً عن الخشبة- هو نفس ما حدث فى الأنواع الأدبية الأخرى فقد ارتقت الفكرة عن طريق الصراع الذهنى بحيث لا تكتمل إلا باكتماله، وتطورت عن طريق الحوار الذى يقرأ على أنه أدب وفكر، وتخيرت القضايا الذهنية بعيدة عن خلق الشخوص التى تحمل عبء الصراع الذى يجرى على خشبة المسرح، ومن ثم كانت شخوص المسرح الذهنى مرتدية أثواب الرموز وأقرب إلى الأبواق التى تردد جوانب الرأى عند المؤلف فى قضاياه التى يعرضها.

وليست هذه بدعة، فالحوار إذا قرئ على أنه أدب وفكر فهو ذو قيمة أدبية بحته، وهذا يتفق ووجهة نظر أرسطو . . فى أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل أو ممثلين، وهذا ما

أطلقوا عليه «الدراما الحديثة» أو «المسرح الذهني» ، «وطبيعة الفكرة الدرامية ذاتها تتنافى وأن المسرحية وسيلة لنقلها، ذلك أن الفكرة هي المسرحية ذاتها، فالفكرة تتمثل أطرافاً حية مختلفة الأمزجة والمشارب، مختلفة الإرادات والعواطف، وهي أطراف تتجاذب وتتباعد وتنتصر وتفشل وتقوى وتضعف، ويعتريها كل ما يعتري الحياة في الكائن الحي من أحوال وظروف، وما يجري على ألسنة الشخوص في المسرحية من أفكار جزئية لا تنفصل عن موقفها وظروفها، وليس هو -بعد- الفكرة الرئيسية الشاملة للمسرحية، إنها جزئيات تساعد هذه الفكرة على البروز حين ينتهي صراع الأقطاب المتقابلة إلى غاية، حتى الشخوص نفسها يمكن النظر إليها من حيث هي أجزاء من الفكرة، لا على أنها مجرد أدوات لحمل الفكرة[1] .

وليس كل كاتب بمستطيع أن يطرق المسرحية الذهنية، لأنها تتطلب روحاً شعرية خاصة تعبق بسحرها صراعاً ذهنياً . . . وحواراً عقلياً، وتركن إلى قدرة نقدية ساخرة، وبصيرة مرهفة نافذة، تبرز المفارقات العقلية الدقيقة والمواقف المتضادة في سلوك الأفراد ومشاعرهم وخلجاتهم، ثم لابد من ملكة تمكنه من بلورة القضايا داخل الذهن البشري من هؤلاء «سارتر وأبسن وبرنارد شو» ومن المصريين «توفيق الحكيم وفتحي رضوان وبشر فارس ورشاد رشدي» .

«والمشكلة التي يثيرها هذا النوع من المسرحيات هي أنها تقرأ في مقعد، ولا تعرض على مسرح، بحيث ينطبق عليها ذلك الاصطلاح الذي أطلقه عليها أحد النقاد الفرنسيين عندما سماها «المسرح في مقعد» ورأى في تأليفها عجزاً عن تحقيق الوظيفة التقليدية المسلم بها للأدب المسرحي، وهي التأثير في الجماهير عن طريق التمثيل الذي ينفث فيها الحياة، ويفتح لها مغاليق النفوس، ويعينها على استيعاب كل معانيها وأهدافها، فضلاً عن تطهيرها بإثارة الانفعالات القوية فيها، أو الضحك المسقط للهموم، أو ادخار طاقتها

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان - في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي ص ٤٠ .

الفعلية وتعويضها بالرؤية الخيالية عما لا نستطيع ان نعيشه فعلا فى واقع الحياة، فضلاً عن الوظائف الجديدة للمسرح خاصة والأدب عامة مثل وظيفة القيادة عن طريق الإيحاء وضرب المثل للقدوة بعرض التجارب البشرية للقدوة بعرض التجارب البشرية مجسمة أمام الأنظار»[1].

والعمل الأدبى إذا اتسم بأفكار فلسفية، كان جديراً بمخاطبة العقول، وليس غريباً أن نجد عملاً دراميا يتسم بطابع فلسفى، أو فكراً فلسفياً له طبيعة العمل الدرامى، لأن الفكرة فى المسرحية لا تقوم مستقلة، وليست الشخوص مجرد أدوات لحملها، أو نقلها، وإنما تتمثل الفكرة فى الشخوص ذاتها وهى تعمل وتحتمل وتتحرك وتتصارع وتتطور، وتثير العواطف التى يحسها الناس فى حياتهم الواقعية كالحب والغيرة والحقد والعدل والظلم والعجز والصفح عن طريق الصراع بين الإنسان والزمن أو الإنسان والإنسان.

ولا نغالى إذا قلنا أن المسرح الحديث فى أوربا يعتمد -الآن- فى تطوره على المسرح الذهنى، حتى أن الفكر قد أصبح عنصراً أساسياً فى كل عمل مسرحى جدير بالاحترام، فالأفكار المجردة والرموز العامة التى يتسم بها مسرح القضايا الفكرية، ليست عيباً فى المسرحية، وإنما العيب فى الطريقة التى تقدم بها هذه الأفكار للمشاهدين، وقدرة الكاتب ومدى نجاحه فى الصياغة المسرحية المناسبة...

ولاشك أن ذلك يتطلب حنكة وتجربة وخبرة لا تتوافر إلا فى القليل من المؤلفين، ممن يستمدون فلسفتهم وأفكارهم من الشرق وروحه العميق الذى يؤمن بالغيب وتسيطر على الإنسان وملكات إبداعه، ويشكك فى العقل وثمراته.

---

(١) د. محمد مندور : مسرح الحكيم ص ١٢٤ مطبعة الرسالة - القاهرة، ١٩٦٠م.

المعالجة الرمزية الذهنية

فى الثمانينات من القرن التاسع عشر نشأت الرمزية وتطورت فى فرنسا وأطلق البعض عليها «الرومانسية الجديدة أو الانطباعية» وهى تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى ندركها بحواسنا الخمس، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل فالطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطرى «والإيحاء بها عن طريق أفعال وأشياء رمزية تثير فى المتفرج إحساسات وأفكاراً تتناسب مع إحساس الكاتب بالحقيقة»[1].

فالرمزية تعبر عن حقيقة ما توحى به، ولها ظاهر وباطن، وبعبارة أخرى لها معنى جلى ومعنى خفى، فظاهرها فى المسرحية أحداث، وأشخاص تقليدية على حسب المواقف المسرحية، تنتهى جميعها إلى معنى تجريدى غامض عن قصد، بحيث يوحى بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص فى حقيقة تجريدية مستعصية، وأن فكرتها مستترة أو مقنعة من وراء هذه الحكاية التى يشاهدها الجمهور، وعلى الكاتب أن يترجم هذه الفكرة، وذلك بنقل المشاهدين من عالم الواقع والوقائع إلى عالم نفسى واجتماعى، وهذا هو المعنى الخفى الذى سلكه الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحياته الذهنية على رأسها مسرحية «نهر الجنون» فهى تجمع بين الرمز الفكرى والمواقف الدرامية أى الخروج بالفكرة من مجال المطلق المجرد إلى مجال الواقع المحس الذى يتصل بطبائع البشر فى أعمق أعماقها .

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما ص ١٦٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦م .

ومضمون المسرحية يروى أن ملكاً ما فى مملكة ما يرى فى منامه أن النهر فى لون الفجر، ويرى أفاعى سوداء قد هبطت من السماء فجأة، وفى أنيابها سم زعاف تسكبه فى النهر، فإذا هو لون الليل، وهتف هاتف يقول «حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون»[1].

ويخبر الملك وزيره أن الشعب والملكة قد أصابهم الجنون، وأنهما -أى الملك ووزيره الوحيدان العاقلان فى المملكة بأسرها، ويتألم الملك لما صارت إليه الملكة وتتألم الملكة لاعتقادها أن الملك ووزيره قد جنا، ويلتمس كل منهما شفاء الآخر عند الأطباء والكهنة.

الملكة : «لرئيس الأطباء» أما من حيلة للطب فى رد نور العقل إلى هذين البائسين؟.

رأس الأطباء: يشق على هذا العجز منى أيتها الملكة.

الملكة : تفكر يارأس الأطباء.

رأس الأطباء: لقد فكرت جلياً يامولاتي.. أن ما أصابها لا يسعه علمي..

الملكة : أأقنط إذن من شفاء زوجي؟

رأس الأطباء: لا تقنطي يامولاتي.. هناك معجزات تهبط أحياناً من السماء هى فوق الأطباء.

الملكة : ومتى تهبط لتلك المعجزات؟.

رأس الأطباء: من يدرى يامولاتي؟.

الملكة : ياكبير الكهان.. استنزل لى واحدة منها الآن.. الآن.. الآن..

كبير الكهنة: ممن استنزل واحدة؟.

---

(١) توفيق الحكيم : «نهر الجنون» مسرح المجتمع رقم المسرحية / ٩ المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٥م.

الملكة : واحدة من تلك المعجزات التى فى السماء .

كبير الكهان: من قال يامولاتى أنى استطيع أن أستنزل شيئاً من السماء ؟ .

الملكة : أليس من عملك ؟ .

كبير الكهان: إن السماء يامولاتى ليست كالنخيل يستطيع الإنسان أن يستنزل منها ما شاء من ثمار .

الملكة : ألا تستطيع إذن أن تصنع شيئاً إلى زوجة تحب زوجها ؟ إلى امرأة تريد انقاذ رجلها ؟ انقذوا زوجى . . انقذوا زوجي[1] .

وتعقد الملكة اجتماعاً مع كبير الأطباء وكبير الكهنة ويسترجعون الأحداث محاولين أن يعرفوا ما يدور برأس الملك ، ويدخل الملك عليهم أثناء الاجتماع ، ويطلب منهم الخلوة بالملكة ويتأملها فى حزن قائلاً «ويلى . . إن قلبى يتمزق فأنت لا تعرفين أن هذا الرأس الجميل لم يعد يدرك شيئاً ، ويدعو الله لها بالشفاء . . وترد الملكة عليه فى فرح : لقد وجدنا الدواء . . . أن تشرب من ماء النهر ، ويتوهم الملك أن حالتها تزداد سوءاً ، وينادى الوزير ويخبره الوزير أن الناس جميعاً بالخارج يتحدثون أن الملك والوزير قد أصابهما الجنون ، ويستغرب الملك هذا الأمر ويهدئ الوزير من ثورته قائلاً : «إن المجنون لا يشعر أنه مجنون ، ويجب أن نصنع مثلهم ونشرب من ماء النهر ، وقد عزمت على أن أصير مجنونًا مثلهم . . فربما يهجمون علينا ويصيحون فى الطرقات : الملك ووزيره قد صارا مجنونين . . فلنخلع المجنونين . . .

ويحاول الوزير إقناع الملك بأنهما العاقلان وحدهما ، فقد سلما من الجنون لأنهما لم يشربا من النهر ، وأن الحق والعقل والفضيلة ملك لهم وحدهم ومن الخير أن تعيش الملكة والناس فى تفاهم وصفاء ولو ضحيت بعقلك ثمناً لذلك .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٣ .

الوزير : أنت منفرد لا تملك شيئاً.

الملك :صدقت . . إنى أرى حياتى لا يمكن أن تدوم على هذا النحو .

الوزير :أجل يامولاى وأنه من الخير لك أن تعيش مع الملكة والناس فى تفاهم وصفاء ولو دفعت عقلك من أجل هذا ثمناً.

الملك :«فى تفكير» نعم إن فى هذا كل الخير لى، إن الجنون يعطينى رغد العيش مع الملكة والناس كما تقول . . أما العقل فماذا يعطيني؟ .

الوزير :لاشيء . . . إنه يجعلك منبوذاً من الجميع، مجنوناً فى نظر الناس .

الملك :إذن فمن الجنون ألا أختار الجنون .

الوزير :هذا عين ما أقول .

الملك :بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون .

الوزير :هذا لا ريب عندى فيه .

الملك :ما الفرق إذن بين العقل والجنون؟ .

الوزير :«وقد بوغت» انتظر «يفكر لحظة» لست أتبين فرقاً.

الملك :عليَّ بكأس من ماء النهر . [1]

تجمع المسرحية بين الخطابة الأسطورية والواقع، فأحداثها قريبة من الخيال، ومضمونها يقص الحقيقة، وهذا التباين فى وجهات النظر بين الناس يتجسد فى معالجة أكثر من قضية فى هذه المسرحية : الحق والعقل والفضيلة، أهى مطلقة أم نسبية؟ وهل هى ما تعارف عليه الناس وأجمعوا على مدلوله؟ .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

وقضيـة السعادة – هل هى فى التوافق والانسجام مع الناس والمجتمع أو بين الحاكم والمحكومين؟ أم هى إحساس الإنسان أنه سعيد؟ .

وقـضـيـة الحكم والسلطان : هل الأصلح للحـاكم أن يسـتـبـد برأيه ، ويفـوض إرادته ويحكم السـيـف أو الأصلح أن يخـضـع لإرادة الجـمـاهيـر ويحـتكم إلى القـانون والسلطة التشريعية؟ .

وقضية المحكومين : تتبلور فى المسرحية بأنه إذا اجتمعت كلمة الشعب واتحدت إرادة الأمة فإنها تستطيع أن تجبر الحاكم على النزول على هذه الإرادة والخضوع لها فالعبرة أولاً وأخيراً بإرادة الشعب .

وقضية الفرق بين العقل والجنون ، وهل يدرك المجنون أنه مجنون؟

وهل يتفق الناس أو يجمعون على معنى الجنون؟

فالمسرحية محكمة البناء تسير أحداثها فى تسلسل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال ، صراعها حسى وعقلى ، ينتقل بالفكرة فى يسر من مجال المطلق المجرد إلى مجال الواقع المحس ، فى تطور للحدث حتى يصل إلى ذروة التأزم حين يعلم الملك أن الجماهير قد علمت خبر جنونه ، ثم يأتى الحل بنزوله على إرادة الجماهير وشربه من ماء النهر .

وهذا الحل نابع من طبيـعـة الكاتب لأن الحكيم فى مـجـابهـتـه للأمـور والخطوب يؤثر السلامة ويفضل الواقع على المستقبل المجهول ، ويهرب بجلده ، من العنف والنضال فهل أصاب الحكيم فى الوصول إلى الحل؟ لو كـان الأمر كذلك لهـرب كل المصلحين من مـيدان الإصلاح ، ولكن المصلحين وأصـحـاب الرسـالات دائمـاً يصـدون ويتـصـدون للأذى حتى تنتصر دعوتهم ويؤمن الناس بأفكارهم ويقتنعون بوجاهة آرائهم .

ومسرحية «جبهة الغيب» للأستاذ بشر فارس التى ظهرت عام ١٩٦٠م تحمل طابعاً رمزياً خاصاً شـهر به الكاتب ، وتتسم بفلسفة توحى بنبل العـاطفة حين تترفع عن مجرى المألوف فى علاقات الحب الحسى ، وتسمو عن ملهاة الحب العادى المبتذل ، وتعلو بالمحبين إلى ما فوق المادة وأشباهها ، إنه الحب العذرى ، والعشق الروحي . والغذاء الوجداني .

صراعها فكرى محض فى إطار المطلق والمجرد يجسد ألواناً من خلق الفرد وقبساً من أخلاق الجماعة: «الدنيا حقل النضال، النضال اضطرام جوه اضطراب.. فالمسرح الذى يخفق فيه نضال الأبطال فعلاً وقولاً، إنما هو مسرح كاذب فاتر إذا أعطى لا يغنى»[1].

ويطغى الاتجاه التجريدى على مسرحيات الأستاذ بشر فارس، ويكاد ينعدم فيها التحليل النفسى، ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعى، ولا نرى إلا الجانب الفكرى بعيداً عن الدوافع والملابسات التى تبرره، وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع، وتتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غذائية لا تنطبق عليها أسس الرمزية فى المسرحية الغربية فى صورها المعهودة»[2].

ومضمون المسرحية يقول: إن مجموعة من الفلاحين عاشوا فى كنف جبل آمنين مطمئنين دونهم سفح أخضر، ويجرى الحوار حول نقرة فى أعلى الجبل تحوى عشباً أبيض ندياً قصير الورق تروى الأساطير أن من أكل منه ظفر بالحياة الأبدية الخالدة، وتروق النبوءة فى عين بطل المسرحية «فدا» ويتطلع تواقاً إلى أن يقامر بالصعود إلى قمة هذا الجبل والوصول إلى هذه النقرة، رغم ما تكبده اثنان قبله من مشاق وصعوبات، إذ رجع أحدهما كسيحاً والأخر أعمى، فيشفق عليه قومه من هذه المغامرة وهو لا يعبأ بهم، ولكنه يثق بتلميذه «هادي» ويهيب به أن يصاحبه هذه الرحلة، ويخشى «هادي» عاقبة هذه المغامرة، ويتمثل شبح الموت أمامه فيعتذر «الفدا» فى الوقت الذى تتقدم فيه حبيبته «زينة» تستعطفه وتلح عليه أن تشاركه هذه المغامرة، ولكن «فدا» يرفض رغبتها لأنه لا يعترف بهذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع ويدعو إلى المتعة الحسية، ومن ثم لا يستجيب لرجاواتها، ولا يعبأ بتعلقاتها الجسدية، ولديه حب روحى جارف، وعاطفة قوية نحو فتاة تدعى «هنا» وقد رمز بها فى المسرحية إلى الحب الروحى، ذلك الحب الذى يسمو بصاحبه إلى أعلى عليين، ويقوى الإرادة ويهذب الخلق ويدفع إلى الإنتاج والعمل.

---

(١) بشر فارس: جبهة الغيب - المقدمة ص ٥ مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٠.

(٢) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٠٧ - مطبعة نهضة مصر ١٩٧٩م.

وفى صبيحة اليوم الموعود يتقدم الفلاحون ويتدفق الشهود، وتعزف مواكب الموسيقى أجمل الألحان وتعلو أصوات القيان وترقص «زينة» لتعلم أن اليوم يوم عيد، فيه يزيح الناس مزيجا من الدهشة والإشفاق على رجل ذاهب وتأسى «هنا» التى اتفقت مع حبيبها «فدا» روحاً ومعبداً - تأسى لأنها لم تشاركه هذا الصعود، وبعد وداع قصير بينهما، يأخذ «فدا» على نفسه عهداً بأن يلقى إليها كل يوم حجراً لتعلم ويعلم القوم أنه لا يزال على قيد الحياة.

وفى يوم عزف عن إلقاء الحجر شأنه كل يوم فقد حقر الناس جميعاً حين صعد إلى القمة وامتنع عن ذلك استخفافاً بالقوم فيئست «هنا» وظنته قد مات، فماتت بسبب الحجر الذى لم يسقطه، ولما عاد وعلم بخبرها تأسى لها وصعد الجبل مرة أخرى ليسقط قتيلاً، وفى ذلك يقول الدكتور محمد غنيمى هلال: «قد انسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الأعلى، على أثر تصاعد سحب الحقد من الشر إليه، ويحيا هو بالجهد فساقته هفة الحنين إلى الأرض، لقد أمعن فى العلو متمرداً على طبيعته، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة، إنه صعد دون جذور فأخفق، ولكنه لم يستسلم للإخفاق، فسيعود من جديد إلى الذرى بعد أن فقد «هنا»[1].

والمغزى الرمزى فى هذه المسرحية يشير إلى عدة قضايا.. قضية «فدا» هذا الإنسان المكون تكويناً عجيباً يختلف عن الناس فى طبائعهم المشدودة إلى الأرض، ويحطم الخوف وقيود الفزع ويتحدى الهلع والفزع، بإرادة ينصهر دونها الحديد، وقضية الثورة على الحاكم، وتحقيق الذات عن طريق الفكر والعقل وإذكاء الروح ليكون بطلها قدوة يعلم تلاميذه أمثال «هادي».

هادي : «متمرداً» ولكن الموت يرصدنى فى شباك هذه المغامرة.

فـــدا : «محفزا» حسبك أن تكون سلكت الطريق.

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي ص ١٠٩ دار نهضة مصر القاهرة ١٩٥٥م.

هادي : أرانى كما كنت . . أخشع لحركات الناس ، أرضى بها جارية على نسق هو هو . . يوماً بعد يوم . . خبرنى أستاذي . . لماذا تألبت القشور من جديد؟ .

فـــدا : أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم «ينادى مهيباً بالقوم» هلم إلى إذن أيتها الأجسام الثقيلة ، يجب أن يرتوى العطش ، عطش الانتصاف للشريعة ، يجب أن يرتوى بالإرادة وحدها . . لنحاول القيام بالجهد الذى يطهرنا ، ليس من حد وسط ، فلنكبت الأوهام ، ولنحى الإرادة ، وليعمل من يشاء السيوف كل يستطيع أن يظهر بهمته على سواه»[1] .

وقضية الحاكم الرجعى المحافظ تتمثل فى الإمام الذى تعوزه الإرادة ويخشى قوة الإرادة عند الرعية ، وهو بين يوم وليلة ينتظر أن يخلعه الشعب ، لذلك يحكم السيف وسيلة لردع المتمردين ويطرح الرأى الآخر بعيداً حيث لا رأى ولا مشورة .

وقضية الدهماء والأساطير والخزعبلات التى تسيطر على عقولهم ومفاهيمهم حتى تذل لها الجباه ، قد محاها «فدا» فى لحظة صعوده إلى البقعة الخالدة ، ورجوعه حيا إلى الأرض فلم تعد تتحكم فى النفوس أو يتحكم فيها المستبدون .

ويغلب على المسرحية مسحة التفكير الفلسفى وضعف البناء الدرامى ، صراعها ١٨٦ تجريدى منطقى خال من الحركة والتعقيد ، وأفكارها فوق واقعية الشخوص ولكنها محاولة نحو الطريق ، تستدعى جهداً فكرياً فى البحث عن رموزها والوقوف على مضمون دعوتها ورسالتها .

ومسرحية «رحلة خارج السور» التى كتبها الدكتور رشاد رشدى ، ذات رموز عسيرة الفهم والإدراك ، لأن أحداث المسرحية المفككة الأوصال قد مضت بالمسرحية إلى أبعد حدود اللامعقول ، والرمزية هنا تتمثل فى الشخصيات التى تبحث عن نفسها وتحاول أن توجد للمستقبل معنى ، ولكن ماضيهم يردهم عن المضى فى هذا السبيل . . لقد أوشكوا أن

---

(١) بشر فارس - جبهة الغيب - مرجع سابق ص ٦١ .

يصلوا إلى نهاية رحلتهم إلى خارج السور الرمزى، ولكن القليلين منهم هم الذين ينجحون فى عبور السور محررين أنفسهم من ماضيهم.

يقوم الصراع الدرامى فى هذه المسرحية على أساس البحث عن الذات ويتخذ نظريتين أساسيتين وسيلة لتحقيق ذلك:

نظرية تفترض أن الشر فى الحياة هو الأساس وأن الخير هو الاستثناء ومن ثم ينشأ صراع بينهما «بين الخير والشر».

ونظرية تفترض أن الخير فى الحياة هو الأساس والشر هو الاستثناء ومن ثم لا تتقبل واقعاً يسوده الشر.

هاتان النظريتان تمثلان وجهة نظر . . . وهناك وجهة نظر أخرى، وهى النظرة الأصلية فى الطبيعة البشرية، مؤداها أن الذين يحملون الشر على أنه أساس، ينظرون إليه كتراث تراكم عليه الفساد والظلم، سواء من الناحية العامة أو الخاصة، والذين ينادون بالخير على أنه الأساس ينظرون إلى حتمية المستقبل والارتباط بالسعى الحقيقى لتغيير الواقع.

والصراع بين الأشخاص يقوم على أساس هذا الاختلاف:

فالشخوص تتصرف نتيجة لإيمانها بهذه الفطرة أو تلك، والمعركة بين الخير والشر قائمة لا تنتهى أبداً ولا يخمد لهيبها، بل ستدوم بدوام البشر، واستطاع المؤلف أن يحقق الشكل الفنى الذى يوائم الدراما المصرية المعاصرة ليس فى إطارها العام وحسب، بل فى تفاصيلها أيضاً، بمعنى أن الشكل والمضمون والإيقاع الحسى والنفسى والحوار والحركة، كل أولئك مسخر لهذا الصراع نحو تحقيق الذات.

والشخوص فى هذه الرحلة معوقون من جانب ماضيهم. . إنهم جميعاً يحلمون بالنور خارج السور ليتخلصوا من ظلام الماضى الجاثم فوق صدورهم، والسور ليس مجرد رمز إلى شيء مجدد بالذات فقد يكون سور بيت عم كامل الذى يحصر الشخوص ويمنعهم من الانطلاق لرؤية النور، وقد يكون سوراً خلفته ظروف مماثلة لظروف بيت عم كامل،

علينا أن نحطمه، وقد يكون السور سور الفردية الذى يجعل «حامد» يبادر بتحطيمه ليرى العام من خلال الخاص، ويحكم على امكانية تغيير العام من خلال امكانية تغيير الخاص، وعن طريق الارتباط خارج ذاته يجد طريق الخلاص، فالطريق بالنسبة إليه مليء بالحواجز والأسوار، ولكنه الطريق التى تحتم عليه أن يسير فيها إذا ما رفض الموت المعنوى وأراد ممارسة الحياة.

وحين يتعقد مشروع الكوبرى الذى تهتم به «كريمة» ويشدها الواقع المر بسلاسل من حديد إلى بيت عم كامل يأتيها الإدراك بطريقة طبيعية حسية بأن طريق الخلاص ليس فى الهروب من الواقع ولكن فى تغييره وليس فى الانطواء على الذات ولكن بربطها بالذات الكبرى، وأحلامها لم تعد أحلاماً بل رؤية، رحلة خارج السور مع الملايين إلى المستقبل، ومن ثم يصبح الكوبرى غير الكوبرى ويصبح البر الثانى ليس مجرد أرض زراعية، بل يصبح الكوبرى معبراً إلى مستقبل أفضل وإلى واقع أفضل.

والفرس نفسه فى المسرحية ليس رمزاً فقط.. ولكنه حقيقة مادية، إنه حيوان يريد ممارسة حريته بمسايرة طبيعية، وإذا بعم كامل يكبت رغبته فى الانطلاق فيصر الفرس على التعبير عن وجوده بهذا السلوك الجامح، ورمزيته مردها إلى استخدام الكاتب له فى تفريغ الشحنة الانفعالية التى يثيرها فينا بعض الشخوص فى مجال مادى ملموس، إنه يجسم التعارض بين وضع مخلوقات إنسانية تنعدم فيها الحرية، وبالتالى فقد فقدت القدرة الكاملة على التعبير عن وجودها وبين وضع حيوان يرى حياته فى الانطلاق والحركة، والنتيجة الطبيعية لهذا التعارض بين الضدين الإنسانى والحيوانى هى شدة التركيز على عنصر المأساة فى حياة الشخوص، فمن المسلم به أنهم بشر منحهم الله البيان والإفصاح عما فى أنفسهم وخلجات شعورهم... ولكنهم لا يقدرون على التعبير ويعجزون عن الانسياق وراء طبيعتهم الإنسانية لأنهم يقيمون سوراً كبيراً حول أنفسهم ومن ثم كان صهيل الفرس بين حين وآخر رمزاً للتعبير عما يدور بداخلهم من نزوع أو عبور لهذه الحواجز المصطنعة أو الخروج من أسوارهم الذاتية.

فالحركة الدرامية حولت المجرد المطلق إلى عالم الواقع المحس، عالم التجربة ليعيش الناس مصائر الناس ويصلوا إلى طريق الخلاص، وعمادها من الخاص إلى العام والارتداد من العام إلى الخاص، حتى يتأثر الخاص بالعام ويصبح أكثر صلابة وأقرب إلى الوعى بواقعه، والطريقة التى تخيرها المؤلف لرسم حركة الشخوص تعتمد على النقيضين وفقاً لنظريتى الخير والشر، فإذا نظرنا إلى «فريد وكريمة وحامد» فالأول يبدو إنساناً مستقيم التفكير، يؤمن بالعمل كمهندس، ويقيم الحياة على أسس مادية ملموسة، ولهذا يخلو تفكيره من أية نزعة غيبية، لقد أراد أن يبنى كوبرى يربط بلدته بالبلد الأخر، فمن الناحية التجريدية البحتة لن يختلف اثنان فى ضرورة إقامته على عوامات سليمة، وإذا لم يحدث ذلك فالنتيجة معروفة لكل الناس، سوف يسقط الكوبرى لكن هذا الرأى يبدو إليه بديهياً لا يجد له انعكاسات على المجتمع الرسمى الذى يتوقف عليه نفاذاً المشروع فالمجتمع الرسمى يتمثل فى هؤلاء البيروقراطيين «والانتهازيين والمرتشين الذين يشكلون النظام فى بلده، ويجعلون من موضوع الكوبرى نقطة جدل عقيم يتقنعون من خلفه بمنهجهم السقيم، ليلفقوا بين الضدين، ويرتقوا فتق النقيضين».

حامـــد : «يحاول تغيير الموضوع» قوليلى ياكريمة.. الرحلة الجاية حاتكون فين؟.

كـريمة : تعرف ياحامد.. إيه الحتة اللى نفسى صحيح أروحها؟ البر التاني.. نفسى أشوفه بشكل..؟.

حـامـــد : بقى لفيتى الدنيا كلها ولسه ما شفتيش البر التاني؟ والله «يدخل فريد وتقوم إليه كريمة مسرعة».

كريمة : أهلاً يافريد.. أنت غبت فى مصر قوي.

أبو العيون: «يدخل أبو العيون» سبع ولا ضبع؟.

فريـــــد : «بهدوء» أنا موش قلت لك؟.

حامـــد : قلت لى أيه؟ بالعكس أنا اللى قلت لك!! قلت لك أنه مافيش فايدة؟.

فريـــــد :مين قال لك إنه مافيش فايدة؟ .

حامـــد :مش معقول . . يعنى المساعى اللى عملتها جابت نتيجة؟

كريمـــة :حصل أيه يافريد؟

فريـــــد :اللجنة جاءت معايا .

حامـــد :اللجنة؟

فريـــــد :لجنة تحقيق من اثنين مديرين أعمال .

حامـــد :مدهش . . لا والله ناصح يافريد ياخويه . . أمال أنا مش طالعلك ليه؟
«لنفسه» لكن دى معجزة وهم فين دلوقت؟ .

فريـــــد :بيعاينوا العوامات . . قلت أسيبهم لوحدهم علشان ما يفتكروش إنى عاوز أأثر عليهم . .

كريمـــة :أنا كنت واثقة من إنك حاتنتصر . . موش قلت لك ياحامد؟

حامـــد :أنا موش مصدق وحياتك . . بس سبتهم لوحدهم ليه؟ ما حدش ضامن .

فريـــــد :ما أنا حافوت عليهم بعد شوية علسان نكتب التقرير .

حامـــد :بتقول تكتب التقرير؟ .

فريـــــد :آه طبعاً . . ما هى الوزارة عينتى عضو فى لجنة التحقيق .

كريمـــة :برافوا يافريد .

حامـــد :أنت ضرورى جبت واسطة . . وواسطة جامدة قوي . .

فريـــــد :أبداً لا واسطة ولا حاجة . . دى مسألة طبيعية خالص .

حامـــد :طبيعية؟ طبيعية إزاي؟ .

فريد :أولاً أنا ماليش مصلحة فى أن العوامات تنشال . . وثانياً العوامات موجودة وأى إنسان يشوفها يقدر يعرف أنها فسدانة يعنى ما تصلحش . . وفوق ده كله أنا مافيش بينى وبين المهندس شريف سامى اللى بنى العوامات أى حاجة . . لا عمرى شفته ولا حتى سمعت اسمه إلا لما انتقلت هنا واستلمت الكوبرى بعده «يدخل عم كامل ويتجه إلى «أبو العيون».

حامد :صح . . لكن مين بيعرف الصح من الغلط؟[1].

والشخصية الثانية شخصية «كريمة» تتحول بدورها من الحلم الرومانسى المتطلع إلى التحليق فى الفضاء، تتحول إلى غد مبهم نتيجة منظورات الواقع المحس والدليل على ذلك أنها بعد أن كانت تلف العالم وهى جالسة فى مكانها لا تبرحه أصبحت تلتمس المخرج فى حقيقة مادية تبلورت فى بناء الكوبرى وقد جاء على لسانها «بيتهيألى يافريد إنك لما تبنى الكوبرى واشوفه قدامى ، بالى حايرتاح واطلع من الحبسة اللى أنا فيها دي».

وعندما تضع يدها على الحقيقة الملموسة تدرك إمكان تنفيذها مهما تعرضت للعراقيل، تتبدل رؤياها إلى بر الخلاص، وتوقظ حامد على الواقع العارى فتقول له وقد انساق وراء أحلامه: «أنت هنا . . فى بيت عم كامل».

والشخصية الثالثة تبدو فى سخرية «حامد» التى تشله وتجعل ظروفه الفعلية تضغط عليه بقوة، فهو لا يستطيع ممارسة حياة «الباشوات» كما أنه لا يقدر على الهرب من عمله وتكشف الأحداث عن أنه يفتش عن أضعف خيوط للحلم، لا ليهرب من واقعه، بل لأنه كثر التكرار لكلمة «نريد أن نعيش واقعنا» إنه يفتش ليجد ثغرة وسط السور الكبير الذى أقامه «عم كامل» ثغرة تدفعه إلى النفاذ إلى واقعه الراكد «طول ما قلبى مسجون، أفكارى حتفضل محبوسة لغاية ما تتنسى وتموت، وتدفن هى رخرة شوية تراب».

---

(1) د. رشاد رشدي : رحلة خارج السور ص ١٤ المسرحية تصور عن مجلة المسرح بوازة الثقافة عدد مايو ١٩٦٤م .

ويتجلى «اللامعقول» فى أكبر صورة حين يستخدم الكاتب التداخل والتشابك فيما يشبه الأصداء، وفى معارضته وجها من وجوه التجربة المعنية التى يعرض لها بكل ما فيها من تعقيد فنى، ففى نفس اللحظة التى يجرى فيها على المسرح حديث على مستويين منعزلين، نلاحظ أن ذلك يكمل بعضه بعضاً فأحياناً يعطينا معلومات عن شخصية من الشخصيات لا نعرفها كما حدث بالنسبة لعلاقة سعيد بصابرة «ومسألة وجوده فى البلد» رغم ادعائه أنه فى القاهرة، وأحيانًا يشير إشارات خفية إلى ما سيحدث مستقبلاً مثل تلك اللحظة التى تتحدث فيها «محاسن» على مستوى، ونسمع تكملة الحوار على مستوى آخر، لدرجة أننا نجد أنفسنا كمشاهدين أغنى الشخصيات نفسها لأن كل شخصية تروى وجهاً من وجوه التجربة من وجهة نظرها هى . . أما نحن فنرى كل الوجوه معاً وفى وقت واحد.

ولغة المسرحية أقرب إلى النثر المسجوع، وموسيقى الجمل واضحة وقصيرة كما نسمع من «نقيب بك» عندما تكلم عن مصر وترك الحديث عن العوامات وهو نائب الدائرة «ما قيمة العوامات إلى جانب مصر» والمجد الذى ينتظر مصر؟ أيه يعنى لما الكوبرى يقع . . لكن مصر لن تقع . . لن تقع فريسة للذئاب . . لن تقع فريسة للكلاب . . مصر العزيزة لى وطن . . وهى الحمى وهى السكن . . وجميع ما فيها حسن»[1].

وإلى جانب هذه السجعات يظهر إفلاس الشخصيات، فيما يقدمونه من جمل وعبارات، وكلمة من واحد تجر كلمة من آخر . . أصوات لا تؤكد شيئاً سوى انعدام المعنى فيما يقال، أصوات مشروخة، وجمل مقطوعة، كأنها أصوات آلات أو أصوات ببغاوات.

ويرى البحث أن قيمة المسرحية تكمن فى أنها تكشف لنا - من خلال الأحداث المعاصرة - مشاكلنا الفردية والجماعية، فى سياق مدروس منظم يسمح لنا بمتابعة أحداثها

---

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

وتطوراتها ، ويهيئ لنا - ونحن في مقاعدنا- أن ندرك ما يحدث لهذه الشخصية أو تلك منعكساً على واقعنا، وإننا جميعاً نشاهد أنفسنا نخضع لمصير واحد مؤداه إما أن نتحرر من ماضينا ومعتقداتنا البالية ونحرر أنفسنا منها، وإما أن نسحق وبطن الأرض خير لنا من ظاهرها.

الاتجاه الذهنى
ومسرحيات اللامعقول

لقد مر المجتمع العالمى بمرحلة عصيبة عقب الحرب الكبرى الثانية، ثار فيها الناس على التقاليد البالية، وشاع القلق بينهم حتى أشفق المفكرون والأدباء على مصير الإنسانية، ومن ثم جاء نتاجهم يتراوح فى فكره وسلوكه بين نقيضين جزء كبير منه يتمثل فيه المنطق والمعقول، والجزء الأخر يجسد العبثية والوحشية واللامعقول.

ويعبر أصحاب هذه المسرحيات عن منطق الحياة بالسخرية المريرة، حيث لم يعودوا يثقون فى منطقها، ويصورون التمزق الروحى الذى أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بمنطق الحياة المشوب بالقلق والناشيء عن الاضطراب، وهم حين يعرضون هذا النتاج لا يعرضونه فى المسارح العامة، بل يعرضونه فى مسارح تجريبية خاصة، أشبه ما تكون بمسرح الجيب فى مصر والمسرح الصغير فى فرنسا ومسرح الساحة بأمريكا، «والأدب عند العبثيين معناه المحايدة التامة فى الوجود، فالحقائق والأحداث لا معنى لها إلا فى نظر الإنسان ، أى أنه هو الذى يضفى عليها المعانى من عنده، فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى حدث معين على أنه لا أخلاقى، فليس معنى هذا أن الحدث، فعلاً لا أخلاقى ولكن معناه فقط أن الناس تعتبره كذلك، فمفهوم الأخلاق عند العبثيين مفهوم مصطنع لا يقوم على دليل منطقى، وبالتالى فأى حدث له معنى أى حدث أخر، وكل الوسائل التى يستخدمها الإنسان للارتقاء بحياته الروحية لا معنى لها، لأن القيم التى يشيد الإنسان عليها مثله العليا لا أساس لها أصلاً»[1].

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص ٢١٩ مكتبة الأنجلو المصرية . المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٧٦م .

على هذا الأساس صور كتاب اللامعقول حياتنا المعاصرة مكاناً غير مفهوم، والمشاهدون لا يدركون معنى ما يحدث على خشبة المسرح، كأنهم غرباء يزورون بلداً جديداً لأول مرة لا يعرفون لغته، ومن ثم يصعب التطهير، وتشق مشاركتهم بعواطفهم وآمالهم وأحلامهم أحداث العمل الدرامي واتخاذ القرار.

«ومسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا: مسرح اللامعقول هو ذو معنى مزدوج: فموضوعه من ناحية عبث الوجود، أو «رهبة الفراغ» في الكون، رهبة يعيا بها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعى الجاد بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطى، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أى المستعصية على الإدارك، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدوية فيما وراء عالم المنطق، كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقى كأقيسة المغالطة أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين، أو كراسى خالية وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفى ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها، أو تحل فى أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع نفسها لا فى مجرد الإدارك، بل فى التردد بين العقل والجنون، أو بين التذكر وفقد الذاكرة، أو بين الوعى المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ»[1].

وتوفيق الحكيم حين خاض تجربة اللامعقول فى مسرحيته «ياطالع الشجرة» استوحى المنبع الشعبى فى إطار موضوعى عصرى، تمثله العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها فى البعض تداخلاً مادياً كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال فى التصوير الحديث، فموضوع المسرحية تجسيد للموقف الخالد بين آدم وحواء فى حياة البشرية الأولى» أحب أن أرى وأن استخرج كما حدث عندى فى شهرزاد من فننا الشعبى أساساً فكرياً حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً.. ولماذا هذه التجربة؟ لأنى رأيت أن واقعنا الحقيقى الكامل هو فى هذا التداخل والتخلخل.. إن ذكرياتنا وتأملاتنا فى حالة تركنا على السليقة تتداخل فيها الأزمنة

(١) د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي ص ٣٣ دار نهضة مصر للطباعة القاهرة ١٩٦٣م.

والأمكنة ويتخلخل المنطق ويتحلل، فإذا أردنا السير فى المجتمع أو التفاهم مع الغير اتخذنا فى الحال طريقاً منظمة تصنعها صنعاً. . نحن مثل العناكب تفرز خيوطاً تسير عليها كلما أرادت السعى فى الحياة. . خيوطنا نحن التى نفرزها ونسير عليها فى حياتنا هى المنطق المنظم، والتسلسل المرتب للزمان والمكان»[1].

والذين يشاهدون المسرحية أو يقرؤنها يلحظون مزج الواقع بالخيال والشعور باللامعقول، المهم هى الحقيقة، فمثلاً كل من فى المسرحية يتحدثون ويتساءلون، وكل منهم لا يسمع إلا صوت نفسه، ومن هنا اختلط الواقع فى نظرهم بالأحلام والخيال. واختلفت المفاهيم واضطربت المعايير واختلت القيم والتقاليد. وضاعت الحقيقة وضاع معها كل شيء، وفقد الإنسان نفسه لضياع أمنه واستقراره، ولاستعار الصراع بين المادة والروح، فتارة يثور ويغلى غليان المرجل، وتثور فيه الشكوك والريب ويتفجر بركاناً يقذف حمماً فيحطم كل شيء حتى العلم والدين، وتارة يبحث عن الحل وهو هادئ ساخر متبرم بما يدور حوله، ولكن لا يثنيه ذلك عن التنقيب والوصول إلى الهدف.

وحينما وجه تساؤل إلى الكاتب عن اللامعقولية أو العبثية فى هذه المسرحية، وأهدافها ومبعثها؟؟ أجاب: «إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح وهى التعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة، فإن كل ذلك قد عرفه فننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم. . إن ذلك لا يعدو أن يكون أكثر من حالة من حالات القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب»[2].

ويفرق الحكيم بين مسرح اللامعقول ومسرح العبث، حيث جعل مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً، وخص مسرح اللامعقول بالشكل فقط «اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول، تعرف ياسعد أردش، أنا قبل ما أشوف إخراجك

---

(١) توفيق الحكيم: ياطالع الشجرة، المقدمة ص ٥ مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية، القاهرة ١٩٦٢م.

(٢) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم. التعقيب ص ١٩٠ المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦٤م.

للمسرحية، كنت فاكر نفسى عملت لا معقول إنما لما شفت إخراجك تأكدت أنى لم أتغير وأنى لازال توفيق الحكيم»[1].

وإذا كان الحكيم يعنى أن «موال ياطالع الشجرة» قد صوره معقولاً فى إطار اللامعقول فهل تناسى أن هذا الموال قد تغنى به الناس على مختلف ألوانهم ومشاربهم؟؟ يقول الموال:

«ياطالع الشجرة»

«هات لى معاك بقرة»

«تحلب وتسقيني»

«بالمعلقة الصيني»

هذا الموال المبدع للغة الأحلام، هو المصنع لآمال الآدميين الذين قضى عليهم شظف العيش وخشونته، وطحنتهم الفاقة حتى أنهم لم يعودوا يحلمون إلا بالطعام والشراب، ولما كان معظمهم من الفلاحين الكادحين تبلور حلمهم وتقوقع طلبهم فى بقرة حلوب تدر عليهم لبناً خالصاً سائغاً للشاربين، ومعلقة فاخرة مصنوعة فى الصين الشهيرة بصناعة هذه الملاعق الفاخرة والتى لا يحملها إلا القادرون من الأغنياء وكبار الفلاحين.

ومزج الحكيم بين الذهن والرمز فى المسرحية فقد رمز بالشجرة إلى قصة الإنسان الأولى التى لم يتغير فيها شيء، ورمز بالرجل إلى عقل الإنسانية، فكل ما يدور فى الرأس من الفكر والفلسفة والنزوع والإرادة مرده إلى الرجل نفسه، ورمز بالمرأة إلى روح الإنسان وكل ما يدور فى قلب الإنسان من نبض وحب وفن . . مزج بين ذلك وذاك وحاول التوفيق بينهما ليعيشا جنباً إلى جنب فى الكيان الإنساني.

ولعل شخصية المرأة تذكرنا بشخصية «آن» فى مسرحية: «الإنسان والإنسان الأعلى» «لبرناردشو» حيث ترمز الشخصيات إلى قوة الحياة التى تنشد أغراضاً جديدة للبقاء، والرجل يخشاها ويرغب عنها ولكنه لا يستطيع الفكاك منها أو الحياة بدونها.

(١) مجلة الهلال: تجربتي مع مسرح الحكيم لسعد أردش ص ١٢١ شباط ١٩٦٨ .

ومسرحية «الطعام لكل فم» التى كتبها الحكيم ١٩٦٣ فى ثلاثة فصول جعلها واضحة كل الوضوح حيث ضفر فيها موضوعين متعانقين ليخرج منهما فى النهاية ضفيرة واحدة وموضوعاً واحداً، ضفر فيها الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول على النحو الذى يضفر فيه الملحن لحنين مختلفين ليخرج منهما فى النهاية نغماً موسيقياً موحداً.

ومضمون المسرحية يحكى أن حمدى وسميرة زوجان سعيدان بحياتهما الزوجية، حيث يسكنان شقة السيدة «عطيات» وذات يوم وهما جالسان يلاحظان نشعاً مفاجئاً فى ظهر الحائط، وذلك لكثرة المياه الناتجة عن غسيل الشقة التى تعلو شقتهما، وبينما هما يدققان النظر فى هذا النشع يفاجآن بزواله تدريجياً لتحل محله صورة «بانورامية» باهتة تكبر شيئاً فشيئاً لتفصح عن شاب وشابة وأمهما يتحدثون ويتحركون ويخرج الزوجان من هذه المناقشة بأن الشاب قد حضر لتوه من الخارج، وأنه يعمل جاهدا لإنجاز مشروع لو تحقق سوف يحدث انقلاباً عجيباً فى تاريخ البشرية، يفوق تأثير القنبلة الذرية، مؤدى هذا المشروع هو: «الطعام لكل فم» وفكرته الرئيسية تقوم على أن تحطيم الذرة لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤد إلى تحطيم للجوع، وصاحب المشروع يعلم أن إلغاء الجوع من الوجود ليس هواية علمية، بل إلغاء لعبودية الإنسان للإنسان، ولكن الطريق إلى تحقيق هذا المشروع ليس مفروشاً بالورود، وأن الذين لهم مصلحة فى السيطرة على الناس والشعوب لا يروقهم إلغاء الجوع، إن الجوع هو سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بذل الجهد ولا يعملون خالصين من أجل الطعام والسلام[1].

من هنا كان شعار صاحب المشروع «كلنا أمل فى الغد» ويعكس الحكيم فلسفته فى هذه المسرحية على شخصية «حمدي» التى تغيرت تغييراً تاماً حيث جعله امتداداً لحياة صاحب المشروع البحاثة العلامة وبالتالى تتحول سميرة إلى امتداد لحياة الفتاة المصرية المعاصرة، وليكن ما حدث من هذا النشع مجرد حلم فى حياتهما لترى تأثير العلم فى الفن والإنسان.

(١) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم ص ١٩١ مكتبة الآداب ومطبعتها النموذجية القاهرة ١٩٦٣م.

فالمسرحية إذن تجربة للتفاعل بين الواقع والمثال، وبين الفن والحياة حاول المؤلف من خلالها أن يوجد حلاً للتناقض المزعوم بين العقل والقلب والفكر والعمل فى قالب نسبى وإطار عبثى، ومضمون عقلى "ومن المعروف لدى المشتغلين بأدب الحكيم أن ما يعرف بالمسرح الذهنى قد تعرض فى العقدين الأخيرين " الستينات والسبعينات " لتطور كبير من حيث الشكل والمضمون، أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس- عن التجريد البحت، وأصبح أكثر تحقيقاً لقاعد الصراع الدرامى بين الأشخاص والمواقف والأفكار، وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التى تمس المجتمع البشرى المعاصر، مثل الصراع بين القوة والقانون فى «السلطان الحائر» ١٩٦٠ والكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات فى «أشواك السلام» ١٩٥٧ وتسخير التقدم العلمى من أجل محو الفقر والجوع فى «الطعام لكل فم» ١٩٦٣م.

وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تماماً من آثار فلسفته المثالية وانطلاقه فى معالجة القضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ما طرأ على مسرحه من تطور فنى وفكرى، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهنى الرمزى المحض لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية، تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم "بالواقعية الفكرية"[1].

والملحوظ على هذه المسرحية أن صرعها قد تجرد من المواقف الدرامية حتى صار أقرب إلى المناقشة والجدل بين الأمل فى التقدم العلمى وبين إرادة الحياة وواقعيتها وضغوطها وقسوتها.

ومسرحية "مصير صرصار"[2] التىَ كتبها الحكيم ١٩٦٤م لم يتقيد فيها بالتعريفات المألوفة عن المأساة والملهاة، فليس الحزن أو الكوارث شرطاً فى العمل التراجيدي. وإنما الإصرار على الكفاح الذى لا أمل فيه هو نوع من التراجيديا وليست الطرفة أو النكتة مقوماً أساسياً فى عمل الكوميديا وإنما العبرة بالنتيجة نتيجة صراع الإنسان مع قوة لا مثيل له بها،

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ص ١٤٠ مكتبة الشباب مطبعة عابدين . القاهرة ١٩٧٨ .

(١) توفيق الحكيم : مصير صرصار مسرحية تقع في ثلاثة فصول مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة ١٩٦٤ م .

قوة خارقة لا يستطيع مقاومتها، ومع ذلك يكافح، ولا مناص من المقارنة . . وتلك هى مأساة الإنسان وعظمته.

وأحداث المسرحية تدور فى «مملكة الصراصير» والصرصار هو خاتمة المطاف. ورمزية الحكيم إلى نمط معين من الإنسان «الإنسان المتصرصر ومادام الصرصار هو الإنسان المتصرصر فالنتيجة واحدة. مصير صرصار أو مصير إنسان»[1]. وفلسفة الحكيم فى هذه المسرحية شأنها شأن المسرحيتين السابقتين مزج الرموز بالحقيقة والخيال بالواقع، والمعقول باللامعقول حتى استطاع أن يرفع كفاح الصرصار إلى مستوى العظمة المأساوية ويرمز به إلى عظمة الكفاح الإنسانى بلا جدوى وبلا بأس ضد القوى التى لا قبل له بها . . . وقد صب الحكيم جام غضبه الشامل على الإنسان وهجاه هجاءً مقذعًا، بعد أن كان يحزن له فى الفصل الأول ويهش له فى الفصل الثاني.

ثم يهبط الكاتب بالقارئ إلى عالم سفلى فى الفصل الثالث حيث قسم الأحياء إلى قسمين: حياة النمل وحياة الصراصير، فالنمل خلق نشط وجيش متماسك لا مكان فيه للفردية وأمراضها، ولكنه مع ذلك لا يفكر فى غير الطعام وحاجات الجسم، ويقابل هذا الوجه مخلوقات الصراصير المفككة المتقاعسة، كل منها يعمل لصالح نفسه وشعاره أنا ومن بعدى الطوفان، تتكالب على المصلحة الفردية ويشغلها المظهر ويصرفها عن المخبر، وتغط فى الخرافة والخزعبلات وتجافى صحوة العلم واليقظة - غير مرتبطة بروابط القومية وأواصر المجتمع- لأنها مشغولة بالخطر المحدق بها منذ الأزل، وكل همها فى التخلص من عدوها الأول ذلك النمل وفيالقه، فما من مرة يقع أحد الصرصار على ظهره حتى يتلقفه النمل فى تكتيك بديع، وهجوم مفاجئ ليجعل منه غنيمة باردة ورصيداً لأيام القحط والمجاعة فى الشتاء.

وهذا العالم السفلى مجسد من قبل الصراصير، ملك يحكم صراصير ولا موهبة له تؤهله للعرش أو الحكم، وإنما أوجدته الظروف لسبب ما، وجعلت منه حاكماً . . . وحتى

---

(١) المرجع السابق - المقدمة .

علاقته مع الملكة ليست مبينة على حب وتعاطف بل على كراهية وازدراء وحقد وسخط . . كلاهما يهتبل الفرصة لينقض على الآخر ، أو يقضى عليه ، ويعاون الملك وزير متخصص فى توريد المشاكل المركبة أو خلقها واصطناعها إن لم تكن ثمة مشاكل ، ضماناً لبقائه على كرسى الوزارة ، وطالما يردد قبوله لهذا المنصب دون راتب أو مكافأة ، ولعل هذا جعل الملك لا يفرط فيه حرصاً على موهبته وبراعته فى النفاق والتبجيل المستمر لقداسة الملك ، وتبجيل ذاته العلية ، وقد يضطر الملك إلى البحث عن وزير غيره فلا يجد فيقبل مرغمًا هذا الوزير المتصرصر .

والمسرحية تحليل ودراسة لعالمين متناقضين : عالم العمل والإنتاج المستمر والكفاح والنضال من أجل المجموع كما فى الخط الذى يصور مملكة النمل ، وعالم الاتكالية والانعزالية والانتهازية والوصولية إلى أسمى مراتب الحكم كما فى خط الصراصير ، ذلك الخط الذى يرمز إلى الناس الأعلين .

وجانب مزج المعقول باللامعقول يتجلى فى أن «أم عطية» تختتم المشهد الأخير فى المسرحية بصب جردل من الماء على هذا العالم وتزيله من الوجود ومهاجميه من فيالق النمل فى حمام الشقة .[1]

وإذا كان مغزى المسرحية يتبلور فى مشاهدتنا لمصرع الصرصور فى الحوض فهل هذه النسبية تنتقل بدورها إلى الإنسان المتصرصر ، وهل يرى الكاتب أن الإنسان سائر إلى مصير الصراصير بعد أن حقق الحرية المطلقة والفوضى العارمة ، وخلق المتناقضات ، وأوجد طرازاً سلبياً من المعرفة ، ووضع الدين فى موضع غير محدد المعالم ، يكتنفه الغموض ، وتحيط به الأسوار المستغلقة ، بعد أن أرضى غروره ونصب نفسه ملكاً وعاث فى الأرض فساداً .

لعل الكاتب يرمى إلى القول بأن الإنسانية فى سبيلها إلى الانقراض أمام هجمات الكائنات الحية التى تفوقها قوة ويصعب التكهن بحقيقتها ، وأن هذه الشخصيات «الملك

---

(١) انظر المسرحية ص ١٩٠ .

والوزير والعـالم والكاهن» أنماط لما يمكن أن يكون عليه المجتـمع الإنسـانى المتـصـرصـر مستقبلاً، ومع ذلك فهو انحسار مستمر وضمور متزايد.

فالعبثية أو اللامعقول مدرسة - فرضها العصر بأعبائه الثقيلة، وأمراضه المستحدثة، وتطاحنه المستمر - حتى استطاعت هذه المدرسة أن تصنع الدواء من نفس الداء.

والإنسان المعاصر يمر بمحن ومصائب جاءت معاناة لأمراض هذا العصر، وخير دواء لاستئصال الأمراض هو تشخيصها والبحث عن أسبابها للتخلص منها سواء كانت الأمراض تفككاً فى المجتمع أو تشتتاً أو مزجاً لأفكار غير متجانسة أو فقداناً لروح العصر، أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والعلاج أو شعوراً بالعجز والنقص، أو افتقاراً إلى جلب الأفكار الجديدة أو الخلاقة، أو سأماً ومللاً نتيجة رتابة الحياة وتحويلها إلى شيء لا قيمة له ولا جدوى منه، كل هذه العوامل مجتمعة خلقت مدرسة أدبية جديدة ترى أن وظيفتها هى محاربة هذا العبث الذى اجتاح حياة الإنسان المعاصر عن طريق تجسيده فى أعمال درامية شعرية ونثرية تستأصل بها هذا الداء وتقضى عليه، حتى يعود الإيمان إلى النفوس، والمعنى الإنسانى للوجود، فى لغة جديدة وموضوع جديد وصراحة تامة، وأمانة واعية، لأن رسالة الأدب الإنسانى الأصيل هى مواجهة الإنسان بكل حقائق حياته مهما كانت مرة أو مفزعة.

الإتجاه الذهنى ومعالجة التراث

اتجه كثير من أدبائنا إلى السير الشعبية والأساطير التاريخية ليستقوا منها مادتهم المسرحية وليواكبوا معركتنا الحضارية الراهنة، معبرين عن مشاكلنا الاجتماعية والسياسية والفكرية، وتبرز مسرحية الكاتب الأديب «فاروق خورشيد» «حبلظم بظاظا» سمة خاصة وطابعاً مميزاً حاول الكاتب فيها أن يعالج المادة الخام بإدخال التى فيها من اللزوجة والالتواء وفيها من الزيف والإدعاء، وفيها من الزئبقية والانتهازية، وفيها كل المعانى اللاأخلاقية مما يجعلها قادرة على الوصول على حساب الآخرين، مستغلة عناصر الضعف الإنسانى الموجودة فيهم حتى ولو كانوا من الفرسان. (١)

لقد عالج فاروق خورشيد هذا العمل بالمونولوج الداخلى حيناً وباللوحات الغنائية الراقصة حيناً آخر حتى استطاع أن يربط الحوار بالشخوص، والشخوص بالأحداث، وليست المسرحية حدثاً يتطور كما هو سائر فى المسرحيات الأخرى، وحسب وإنما هى ثلاث لوحات:

فاللوحة الأولى : تعود بنا إلى مدينة بابل، حيث الخمر المعتقة، وسحر هاروت وماروت، وحيث نلتقى بالأم ياسمين وهى تستثمر مفاتنها وتوظف أنوثتها مع الخليفة الحاكم بغية أن يصبح ابنها حبظلم واحداً من فرسان الخليفة.

(١) جلال العشري «المسرح أبو الفنون» ص ١٥٩ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧١ .

واللوحة الثانية: يتجلى الحوار الدرامى ويتصاعد حينما تحاول ياسمين أن تستميل السلطان، وأن تكيد لباقى الفرسان، حتى تحصل «لابنها حبلظم» على رتبة القائد العام بدلاً من الفارس.

واللوحة الثالثة: يمهد لها حبلظم بمونولجه الذى يعد بمثابة مقدمة تسبق البرهان أو النتيجة التى تعقب المقدمة، وهنا تبدو دليلة فى رداء عصرى، ويدور بينها وبين سلاح أجهزة الإعلام من صحافة وإذاعة ونخلص منه أن النجاح هو الإله الجديد الذى يسكر الناس بخمره، ويتعبد الجميع فى محرابه، والمرأة هى سلاح كل عصر، وهى صانعة التاريخ، أما جوهر الإنسان وحقيقته فهو حبلظم الذى يلخص فلسفته فى كلمة حاضر.. حاضر لكل شيء للغريزة وللسلطان وللمال والجاه والانتقام، لأن الوصول إلى الشهرة والمقام الرفيع لا يكون إلا بكلمة حاضر. والإنسان الجديد يقول حاضر لكل شيء.

ويلقى الناقد «جلال العشري» ضوءاً على شخصية «حبلظم بظاظة» يقول حبلظم ليس واحداً أو شخصاً بعينه، وإنما هو فلسفة بذاتها، أو هو اتجاه فى السلوك ومنهج فى الحياة، ومرآة الحياة عنده واحدة، وإنما المهم هو طريقة النظر إلى هذه المرآة، النظر إلى الوجه اللامع من المرآة هو الذى يؤدى إلى الحكمة ويقود إلى الحقيقة أما النظر إلى الوجه المعتم فهو الذى يجعل الناظرين لا يرون شيئاً، فالحياة كليها فى نظر «حبلظم بظاظة» صدفة وحظ ومهارة وذكاء وفهلوة، والإنسان لكى يطفو فوق السطح أو فوق صفحات التاريخ لا يملك إلا أن يكون بغلاً كالثور ماهراً كالبهلوان ماكراً كامرأة عجوز، وتلك هى الحبظلمية التى صارت علماً على فلسفة وسلوك حبظلم بظاظة. [1].

ومما هو جدير بالإشادة بهذه المسرحية أن لغتها قد كتبت بالفصحى المبسطة، وفاروق خورشيد كاتب متمكن واسع الاطلاع، ما فى ذلك شك!!.

ولغته هنا لغة عصرية فائقة، تعرض فلسفة حبلظم من ثنايا الحدث المسرحى عن طريق الكلمة ومدلولها، والفعل وما يترتب عليه، إلا أننا نتلقى الكلمة تلقياً مباشراً كالتعليق على

---

(١) جلال العشري المسرح أبو الفنون ص ١٦٥ دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧١ :

الأحداث وتفسيرها دون أن تكون هناك ضرورة تستوجبها، أشبه ما يكون بالراوى يصف ويفسر ويسرد ويعلق فهو بمثابة مركز إشعاع للحدث المسرحى والدليل على ذلك هذا جزئ من المونولوج الذى يلقيه حبظلم «إنهم يتحدثون عن المثل العليا، كل الفرق أنها تقرن الحديث بالعمل، وسرعان ما تحقق المثل العليا تحقيقاً عملياً، ففى جلسلة واحدة استطاعت أن تجعلنى فارساً وقائداً عامًا ومركزاً ومشهوراً مرموقاً، أليست هذه كلها من المثل العليا، ولقد حققتها لى أمى، بينما يحلم بها الآخرون مجرد أحلام»(1).

وشخوص المسرحية ثانوية باستثناء شخصية ياسمين، فهى التى تستطيع أن تحرك التاريخ . . لأنها امرأة . . بحكم أنوثتها تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان لتدلل على أنه ما من عظيم إلا ووراءه امرأة، وشخصية حبظلم تتناوب مع ياسمين الأخذ والعطاء فحبظلم هو حبظلم على مدى العصور وياسمين هى الأم فى عصر الخليفة والجارية فى عصر السلطان، والصديقة فى العصر الحاضر.

وإذا كان التصوير وسيلة محببة إلى النفوس وقريبة من العقول، فإنه يمس شغاف القلوب إذا استلهم التراث الأدبى والشعبى، أو أفاد من التاريخ القديم أو الحديث ومسرحية «ست الملك» التى كتبها الدكتور سمير سرحان «يتناول فيها جانب المستحيل فى الإنسان وهل يوصف حقاً أنه مجنون - كما يزعم المؤرخون- كل من يتصدى للوقوف أمام المستحيلات من الأمور؟ أم أنه عبقرى فنان والجنون فنون؟ أم أنه يجمع كغيره بين العبقرية والجنون؟ أم يأتى من الأعمال الصوفية ما يعجز عن فهمه البسطاء فيتهمونه بالجنون؟ أم يأتى من الأعمال الخارقة ما يسبق به عصره - كالإسكندر الأكبر، ونيرون، وكاليجولا، ونابليون، ودون جوان، والزير سالم، وعنترة العبسى، وسليمان الحلبي؟ إنهم جميعاً بحثوا عن المستحيل وسعوا وراءه ليحققوه، فشخصياتهم أثارت الانتباه، وبعثت الإشمئزاز فى الوقت الذى دعت فيه إلى الإفتتان فهم ظلمة ومظلومون، جاءوا بالعدل

---

(1) فاروق خورشيد «حبظلم بظاظة» ص ٨٦ «ثلاثة مسرحيات» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٠م.

وأرسلوا الظلم، حققوا الأمان ليرسوا الفوضى والاضطراب، فى أشكالهم وجباههم الإنسان ابن الإنسان وفى نفوسهم وأحشائهم الوحوش الضارية والوعول الفاتكة، يقطعون رؤوس العباد حينما يرونها أينعت، ويركعون أمام الزهور حينما تزهر، ويذلون حياة الأسياد حينما تتحرك فيهم غريزة الاستعلاء، ويتشوقون إلى الدماء، ويلطخون أيديهم بالوحل ليستديروا بوجوههم إلى القمر . .

«إن الحاكم بأمر الله لم يخرج عن كونه إنسانًا ريض نفسه رياضة روحية عنيفة، أثارت حولها الغموض والشكوك والإبهام، وبعثت فى النفوس الرهبة والجلال، حتى أصبحت شخصية عجيبة غريبة، شديدة التعقيد، بما أتت من أعمال شاذة وتصرفات متناقضة، وسلوك مضطرب، إذن هو متصوف أمعن فى التصوف واستغرق فى الحب الإلهى حتى نازعته نفسه إلى الانسلاخ من بشريته ليصل إلى مرتبة الكمال الإلهى، حتى يكون روحاً شفافة متصلة بالروح الأكبر السارى فى الكون كله هو الله»[1] .

هذه الرياضة الروحية والنفسية التى نهجها هذا الخليفة الفاطمى، قوامها أنه عمد إلى جميع مظاهر الضعف فى الإنسان من خوف وعجز، وكل وحرص وبخل وشهوة وكبر ورحمة، فاقتلعها من نفسه بعزيمة جبارة لا تعرف التردد، ومن ثم ظهرت تلك الأعمال الغريبة التى تبدو فيما يظهر للناس متناقضة، وليس فى حقيقتها تناقض، إنما هى تجرى على منطق جديد لم يعهده الناس من قبل فأنكروها، ولكنه منطق متسق مع الهدف الأكبر الذى يسعى إليه هذا الخليفة»[2] .

وهناك حقيقة ثابتة هؤلاء الشعوبيون الذين حاولوا أن يثأروا من الإسلام وينتقموا لسلطانهم الغابر، فقد بعثوا بهذه الداهية «حمزة الزوزني» وهو من أخطر الذين يعملون على تقويض الإسلام وهدم العقيدة الإسلامية، فهداه ذكاؤه إلى حقيقة الحاكم وسريرته التى يخفيها عن الناس، فكتب كتاباً - زعم أنه من عهد قديم توارثه الآباء عن الأجداد-

(١) علي أحمد باكثير، سر الحاكم بأمر الله، المقدمة ص ٣، دار الكتاب العربي، ١٩٤٨ .
(٢) علي أحمد باكثير، فن المسرحية ص ٤٩، مطبعة المعرفة، القاهرة . ١٩٦٤ .

وفحوله أن روح الله حلت فى الحاكم وأدخل فى روعه أن يعلن ألوهيته للناس ويدعوهم إلى عبادته ، كما ورد فى هذا الكتاب، وأجبره بعد ذلك هو وأخت الحاكم «ست الملك» على أن يفعل أفعالاً لم يكن يجرؤ على القيام بها من قبل .

ثم أدرك أخيراً وبعد فوات الأوان حقيقة حمزة ذلك الشعوبى الخطير ، وهاله أن يرى هدفه الكبير قد تحطم على هذه الصورة المزرية، وأن ما قام به من رياضة شاقة قد ذهبت سدى، فلم يعد يطيق العيش ودعا ربه أن يقبض روحه، واستسلم للمؤامرة التى دبرها حمزة وأخت الحاكم لاغتياله .

«وسوف تتركنى هناك وحدى مع المستحيل، ولأنى إنسان، لأنى لا استطيع أن أعيد الحى حياً كما كان . . سوف افتح صدرى لخنجر ربدان، ولسوف تطعننى الأميرة بخنجره المجنون، ولسوف تعلنون فى القاهرة أن الإمام الظالم مات، وإنه سار إلى الموت بقدميه تكفيراً عما جنت يداه، ولسوف يشنق القاتل على باب الفتوح، ولسوف تعيش القاهرة مع مقدم الصباح . . أفراح الموكب الجديدة»[1] .

لقد كتب الدكتور سمير سرحان مسرحيته «ست الملك» وفلسفته فى هذه المسرحية لا تهدف إلى سيرة الحاكم بأمر الله، فقد تكفل بهذا علماء التاريخ والسيرة، ولكنه تناول فى هذه المسرحية جانب المستحيل فى الإنسان، هل يقف إزاءه مكتوف اليدين؟ أم يحاول أن يحطم الحدود ليحقق المستحيل يقول الكاتب «لم يكن هدفى أن أكتب من جديد قصة الحاكم بأمر الله، فهذه قصة قديمة ، وأمرها متروك للتاريخ، كان هدفى أن أكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان، الإنسان عندما تعذبه الأسئلة . . عندما ينشد الحقيقة . . عندما يبحث عن اليقين»[2] .

«والحاكم هنا إنسان . . ساقته عذاباته المريرة لأن يفكر، ولأن يبحث عن المستحيل . عن يقين لن يجده إلا . . . فى الموت» .

---

(١) د. سمير سرحان ، ست الملك ص ١٤٨ مجلة المسرح وزارة الثقافة والإرشاد .

(٢) المصدر السابق ، المقدمة ، ص ٥ .

والعجيب الذى يلفت النظر أن المؤلف قد جعل عنوان المسرحية «ست الحسن» على الرغم من أنها تدور كلها حول شخصية الحاكم فهى الشخصية التى تتجمع حولها سائر الشخوص الأخرى، وهى التى يتطور بها الحدث وتخلق المحور الدرامى، وكان المفروض ونحن أمام مسرحية تمثل الاتجاه التاريخى شكلاً والاتجاه الذهنى موضوعاً حيث تجعل نفسية الإنسان وتصميمها على أن تحقق المستحيل موضوعاً، كان المفروض أن تحتوى على فصول ثلاثة «بداية ووسط ونهاية» إلا أن المؤلف آثر أن يجعلها فى فصلين، حيث جمع فيهما الأثر التجمعى للمشاهد المتتابعة، وتطور به إلى الذروة، حتى يحقق التأثير المطلوب.

« على أن الذى لاشك فيه أن نسيج سمير سرحان فى المسرحية يقترب من محاولة بناء شخصية تراجيدية أصيلة على خشبة المسرح المصرى مستمدة من تراثنا الفكرى والاجتماعى والتاريخى جميعاً، أما بالنسبة لأولئك الذين لا يستوعبون الأفكار الفلسفية، أو يجدون فيها كثيراً من التجريد، فستظل المسرحية تؤثر فيهم على أنها دراسة تتسم بالقوة والطرافة لشخصية من أبرز شخصيات التاريخ ألا وهى الحاكم بأمر الله»[1].

ولغة المسرحية هى العربية الفصحى، وذلك ما يتناسب مع اتجاهها النفسى فالجمل قصيرة، ومفرداتها موحية، حيث يحدث التأثير والرنين فى الأذن واستعمال التوكيدات المختلفة والتنوع بين الأساليب الخبرية والإنشائية، التى وردت على لسان الحاكم بأمر الله «وهذا صحيح أننا جميعاً ننشد اليقين الكامل، ولكننا جميعاً لا نقوى على الفعل الكامل، فالفعل الكامل يحتاج إلى السيف المبصر، والسيف المبصر كان فى يدك، ولكنك بدلاً من أن تتصور أن غرورك أنت وحدك. . تخيلت أنه غرور كل إنسان، وتلك كانت نقطة ضعفك التى أدت فى النهاية إلى سقطتك، لأنها نقطة الضعف التى عرف الدرزى كيف يغذيها بمساعدة الخصى براجوان؟؟ فدفعاك دفعاً إلى قتل القاضى، وتهديد القاضى، وحرق القاهرة ونكران الأخت والزوجة، بل نكران الولد والوالد، حتى تعريت من كل شيء إلا

---

(١) جلال العشري مسرح أو لا مسرح ص ٢٤٢ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م .

من شتائك العارى، أو عريك الشتوى الذى خيل إليك معه أنك له وما هو إلا سراب المستحيل»[1].

وعلى الرغم مما فى المسرحية من هنات فى البناء المسرحى ، وما اعتراها من غموض فى بعض الأساليب والعبارات فإنها إضافة إلى أدبنا المسرحى الحديث بما فيها من أعلاء شأن الكلمة الجادة، والفكرة الجديدة وإضاءة وإشراق لجوانب حياتنا الاجتماعية والتاريخية والنفسية .

(٢) سمير سرحان ست الملك ص ١٤٠ .

المعالجة النفسية
والاتجاه الذهني

ليس أضر بالمسرح من خضوعه لسيطرة أنظمة أو أفكار موجهة أو فئات محتكرة، مهما كانت كفايتها أو ارتفاع مستوى أفرادها حتى لا يلجأ إلى الإسقاط فى تقنياته وبنائه وعرضه.

والتفسير النفسى للأدب خليق بأن يحل العقد النفسية التى تراكمت عليه من قديم الزمن سواء كانت عقداً مادية أو فنية أو فكرية، والكاتب المسرحى مهما كان جاداً وملتزماً لن يستطيع أن يكتب فى الحال مسرحية تثير فى مشاهديه ردود أفعال مباشرة، بل عليه أن يكون أكثر تأنياً وأعمق فكراً، فيزرع فى نفوس مشاهديه أسس الرفض وبذور الثورة بطريقة نفسية ناضجة، وبشكل درامى غير مباشر يعزف عن الإثارة، ويحرك بطريقة نفسية جميع القوى والغرائز والميول ويمدها بكثير من التبصر والأناة لتمضى هى بنفسها فى الطريق الصحيح.

وليست آراء الفيلسوف تجريدية معلقة فى الهواء، ولكنها وثيقة الصلة بمواقف نفسية حادة لأشخاص ارتبطوا أشد ارتباط فى صراعهم ومصيرهم بالعصر ومشكلاته، والأديب محمود تيمور عنى بهذا النوع من الحوادث والمواقف والأحوال الاجتماعية والنفسية حتى نكاد نلمس فى نتاجه النزعات التحليلة والعطف على الشخوص، والاعتدال فى التصوير وعدم المبالغة والإغراق فى تمثيل الواقع كله.

ومسرحية «عوالي» نزع فيها منزع الروح الشرقية، وحوادثها تشبه حوادث الحب العذرى القديم، تحس فيها النزعة الخيالية واضحة، والتحليل النفسى للشخصيات وعواطفهم تحليلاً واقعياً، فالخيال والواقع يتقابلان، وروح الفكاهة والجد ماثلتان.

إنها تحكى قصة فتاة عربية تسمى «عوالي» تناضل من أجل حقها فى الاستشارة وأخذ رأيها فى الزوج الذى يتقدم لخطبتها عملاً بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم «الأيم تستأمر والبكر تستأذن . . قالوا وما إذنها يارسول الله؟ قال إذنها سكوتها»[1].

إنها لم تعد الفتاة المغلوبة على أمرها . . إنها الفتاة التى تقرر مصيرها بنفسها طوع إرادتها وتلبية لأحاسيسها ومشاعرها وفؤادها.

وطبيعى أن تكون لغة هذه المسرحية هى الفصحى، وقد كتب المؤلف فى مقدمتها» إن العامية هى التى تصلح للتمثيل على المسرح، بينما الفصحى هى التى تعطى النص قيمته الأدبية ، ويبقى فى تراثنا الأدبى مادام المجتمع متمسكاً بألا يدخل فى تراثه الأدبى إلا ما هو مكتوب بالفصحى»[2].

الأمير سنان :(جالس إلى منضدة يلعب بالشطرنج مع «أبى خوندة» الشاعر وغير بعيد منهما وقف «مكين» يحمل الشراب) مالك ياأبا خونده؟ هل لك فى كأس من خمر معتقة؟؟ تلك هى فى يد الساقى ترحب بك «مشيراً إلى مكين الذى يحمل الكؤوس» .

أبو خونده : « وهو لم يغير جلسته» لا حاجة لى بها . . خلنى وشأني.

سنـــــان : «وهو يحرك فى تؤده قطع الشطرنج مسترسلاً فى ضحكاته» الكأس تصبو إلى تقبيل ثغرك، والخمر تشتهى أن تلامسى لسانك؟؟.

أبو خونده : «وهو جالس فى حالة عبوس» ألا فلينقطع لسانى أرباً أرباً . .

---

(١) حديث شريف .

(٢) محمود تيمور عوالي ، المقدمة ص ٤ - ٩ ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة د.ت .

سنـــــان : «وهو يتابع لعبه» لسانك ينقطع أرباً أرباً! لا قدر الله! - إنه لينطق بالروائع كل يوم من ساحر الشعر، أفتريد أن تحرمنا هذه التحف الغوالي؟؟.

أبو خونده : أي تحف غـوال؟؟ دعنا من هذا وانظر فـيـمـا يخلصنى من ذلك المأزق الحرج.. أكاد اختنق!!.

سنـــــان : «متحمساً فى اللعب» أحذر السلطان!!.

أبو خونده : أين أذهب به؟؟.

سنـــــان : «منتصراً» مات السلطان.. البقية فى حياتك..[1].

أبو خونده : «وقد دفع منضدة الشطرنج جانباً» ويلك من قاتل.. أنت.. أنت لا تتغير أبداً.. مع أعدائك قاتل ومع أصحابك قاتل «يلتفت إلى مكين» هات كأساً ياغلام..

«مكين يملأ لأبى خوندة كـأسـاً وللأمـيـر مـثلهـا، الأمـيـر وأبو خـوندة يشربان».

سنـــــان : وهل تريد أن أكون رحيم القلب معك؟؟

أبو خونده : «وهو يجرع الكأس» وهل تأبى أن تكون بأصدقائك رحيم القلب؟

سنـــــان : «وهو يشرب» نحن فى الدنيا غالب ومغلوب، والفتى الهمام من يحرص على أن يكون الغالب دائماً.

مكيـــن : مولاى

سنـــــان : أين عوالي؟؟

مكيـــن : غادرت القصر يامولاى بصحبة الأمير «طلال» وهما فى لبوس الصيد..

---

(١) هكذا وردت، والصواب: الباقية حياتك.

سنـــــان :اصطحبت ابن أخى للصيد؟ حسن جداً . . اسمع يامكين اذهب من فورك إلى الفارس «زياد» وأبلغه أمرى إليه بالخروج فى نفر من الحراس إلى ساحة الصيد فى تلال النعمان، وألا يعود إلا ومعه «عوالي» و «طلال» أفاهم أنت ما أقول؟[1] .

والصراع فى هذه المسرحية جعله المؤلف عوالم مستقلة بأشخاصها ومظاهر وجودها، عالج الحياة فيها من طريق تحريك الشخوص على النظام الطبيعى، ثم ترك الغرائز تسيطر، والعقول الباطنة تحسر اللثام، والحقيقة أن المؤلف استفاد من تجارب فطنته وذكائه فى فهم طبائع هذه الشخوص واكتناه أسرارها، تجلى ذلك كله فى شخص القائد العربى الكبير الأمير سنان بن آسر، فأنفته وعزته تحول بين قلبه المتيم بتلك الفتاة التى تربت فى القصر وبين التصريح بهذا العشق والهيام . . كيف ينزل إلى درجة الوله والافتتان بجارية من جوارى قصره؟ ولكن الحب لا يعرف الطبقات وليس فى قانونه أمير أو خفير، «فالقلوب بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء، ما تعارف منها أئتلف وما تناكر منها اختلف»[2] .

وتشعر عوالى بهذا الإحساس عند الأمير بحاسة المرأة فتثير فى نفسه صراع الغيرة وحب التملك، فتتظاهر بالتعاطف مع ابن أخى الأمير سنان، وهو شاب فى زهرة العمرة. . . فالصراع ذو شقين صراع نفسى داخلى بين الأمير ونفسه، وصراع وجدانى عاطفى بين الأمير وقلبه أما الخط الآخر للصراع فهو صراع حسى جسدى بين الأمير الذى يناهز الخمسين من عمره وبين أخيه وهو فى ريعان شبابه، أيهما الذى يكون له فضل السبق فى الوصول إلى قلب «عوالي» ثم تتربع عوالى فى قلب كل من الأمير وابن أخيه وتصبح أشبه ما تكون بملكة غير متوجة، فتلمح «الطلال» ابن أخى الأمير - أمام الأمير نفسه- بأنها قد اهتدت إلى الرجل الذى ترضاه بعلاً، لأنه قد جمع كل المزايا التى توافقها «فيقيم الأمير

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠ .

(٢) حديث شريف .

سنان الدنيا ويقعدها ويثور ثورة لا نهاية لها ولعل المشهد التالى يصور هذه الحالات النفسية الثلاث للأبطال «عوالى وسنان وطلال».

عوالـــــي : «تدخل على الأمير سنان محتدة» سمعت أن الخليفة بعث فى طلبى، فلم لم تخبرنى حتى أتهيأ للإرتحال؟.

الأمير سنان : «فى غير مبالاة» ستذهبين فى الوقت الذى أحدده.

عوالـــــي : أحب أن يكون ذلك فى أقرب فرصه.

سنــــــان : لا مانع عندي.. ولكن ثقى أن هذا التأخير كان خيراً لك.. لقد فكرت فى أمـرك طويلاً، وقـدرت أنك ربما لقـيت فى دار الخـلافـة مـا لا يرضيك، جائز أن يتخذوك جارية أو حظية أو ....

عوالـــــي : أشكر لك أيها الأمير!!.

سنــــــان : إنى لأعدك على الرغم من كل شيء وديعة فى حمـاى، فواجب على أن أصونك وأن أهيىء لك مستقبلاً مأموناً.. مع «طلال» مثلاً أو مع غيره!!.

عوالـــــي : «بعد صمت وهى تداعب عقدها» طلال؟؟ طلال لا يعجبني!!.

سنــــــان : «مبتهجاً» طلال لا يعجبك؟؟ ألم تقولى من قبل إنك تحبينه؟؟.

عوالـــــي : «وهى مازالت تداعب عقدها» غيرت رأيي!!.

سنــــــان : أمسألة رأى هذه أم مسألة قلب؟؟

عوالـــــي : «وقد حدقت فيه» قلت لك غيرت رأيي.. وكفى.. طلال ليس الرجل الذى يستهويني..

سنــــــان : ومن الرجل الذى يستهويك؟؟.

عوالـــــي :الذى يتمثل فيه معانى الرجولة كلها!! .

سنـــــان :بالطبع لن يكون متقدم السن . .

عوالـــــي :ليس هذا بشــرط . . السن لا دخل لهــا فى ذلك . . على أن السن فى رجل تخـتلف عنهـا فى آخـر . . لعل رجـلاً فى الأربعين تخـاله فى الستين، وكم من رجل جاوز الستين وهو فـتوة ابن الثلاثين . . وأنت لم تخبرنى برأيك فى المرأة التى تروقك . .

سنـــــان :المرأة التى تروقنى هى الطيعـة التى لا تخـالف لى أمـراً، ولا تتـوانى عن تنفيذ ما أريد!! .

عوالـــــي :تريدها مسلوبة الإرادة، فاقدة الشخصية؟ ذوق غريب!! .

سنـــــان :ذوق حسن .

عوالـــــي :ما أحسبك تستطيع العيش مع امرأة كهذه لحظة واحدة . .

سنـــــان :لم؟ أليس كلهن على هذا النحو؟ أو لست أعايشهن عيشة طيبة؟ .

عوالـــــي:(غـاضبـة) أنت تعـد النسـاء كلهن جـواري!! الطاعـة دائمـاً . . الطاعـة والخضوع . . رجل أناني!! .

سنـــــان :الطاعة هنية ياعوالى إذا تعودتها المرأة . .

عوالـــــي :(صائحة) وإن لم تتعودها فماذا تصنع؟ .

سنـــــان :(وقد صاح ثائراً) تتعودها مرغمة!! .

عوالـــــي :(لا تستطيع كبح جماحها) مرغمة؟ كل شيء عندك إرغام فى إرغام . .

سنـــــان :(يهجم عليها ويصفعها) أخرسي . . أخرسى أيتها الخبيثة . .

عوالـــــي :آه (وقد أخفت وجهها فى يديها) .

طـــلال : «يدخل فى دهشة» عمى . . ماذا صنعت؟ ماذا صنعت؟ كيف تصفعها؟ .

سنــــان : أصفعها وأصفعك أنت أيضاً .

طـــلال : «يجرد سيفه فى وجه عمه» لابد أن أنتقم لها .

سنــــان : «يضحك» تنتقم لها؟ تعال جرب . .

عوالـــي : «تهجم على طلال وتخطف منه السيف وتشهره فى وجه سنان» أنا التى سأنتقم لنفسي .

سنــــان : «لطلال» دعها تنتقم لنفسها . . «يقترب منها» تعالي . . انتقمى لنفسك! صدرى أمامك . . اقسم لك بشرفى أنى لن أدافع عن نفسي . .

عوالـــي : لن تدافع عن نفسك؟ لا . . دافع عن نفسك!! سترى أن الشخص الذى يواجهك لا يقل شجاعة ومهارة عن أشجع فارس نازلته فى ميدان الحرب!! قلت لك دافع عن نفسك .

سنــــان : «مقترباً منها» تعالى . . أضربي . . أغسلى الإهانة التى أهنتك بها كيف تغمضين على إهانة كهذه؟ . . قلت لك تعالى . .

عوالـــي : «فى ضعف» وحش!! وحش!!

سنــــان : «وقد اقترب منها» حقاً أنا وحش . . لكن أؤكد لك أن هذا الوحش لم تبلغ به النذالة أن يرفع يده عليك . . وفى رأسه مسكة من عقل! لم أكن فى وعيي حين صنعت بك ما صنعت . وجدتنى شعلة نار حامية . . كل شيء أمامى كان يتراءى لى أحمر ملتهباً «يحتضنها ويقذف بالسيف بعيداً» أحسست أن نصالاً تهاوت على قلبى فهى تمزقه إرباً إرباً .

عوالـــي : «ترمى بنفسها على صدره باكية» أكرهك . . أكرهك .

طـــــلال : «يجرى خارجاً كأنه يبكي» سأشكوك إلى الخليفة ياعمي .

سنــــــان : «فى شوق ولهفة» عوالى . . عوالي . .

عوالـــــي : «تبادله العناق» سنان . . سنان . .

سنــــــان : «يحملها ويخرج بها من باب خلفى صغير جارياً» . .

وبعـــد:

فالمسرحية مجموعة من المشاهد تتوافر فيها الصورة والحركة والإيقاع والحوار الذى يطول ويقصر تبعاً للغرض المنشود فى السياق عبرت عن المعنى الذهنى الذى يحرك الشخوص ، ويعكس حالاتهم النفسية المتباينة التى تجلت فى الصراع بين الأمير وابن أخيه والخدم والحشم وممالأتهم للسلطان ، والإشباع الفطرى والسلوك الغريزى الذى حدا «بعوالي» أن تتبوأ مكان الصدارة وتتربع على عروش قلوب المعجبين من الفرسان والأمراء . .

المعالجة الملحمية
والاتجاه الذهني

مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، مزج فيها مزجاً تاماً بين الممثلين والجمهور، فلا توجد خشبة مسرح على الإطلاق، وإنما يتحرك الممثلون فى حرية بين الجمهور، ويكونون معه وحدة بشرية واحدة، بل يستطيع الجمهور أن يقوم بدور «الكورس» فيعلق على الأحداث الجارية أو يعارض الممثلين أو يطلب تفسير ما يحدث، لأن مستقبل المسرح ركيزة فى مواجهة الجماهير ووسيلة من وسائل التعبير المستخدمة كالإذاعة المرئية والخيالة، يقول الكاتب «هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور وإذا كان المسرح الإغريقى والأوربى قد اصطلح على تسميته بالخدعة المتفق عليها، فمسرحنا فى معظمه هو الخدعة التى لم يتفق عليها، الخدعة الكاملة المباشرة، بلا أى محاولة لتخفيفها أو مواربتها، والمسرح الأمثل فى نظرنا لتمثيل هذه الرواية ليس هو المسرح العادى حيث الجمهور الذى يواجه الحائط الأول الذى تتفرج عنه الستارة، ولكنه على المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجميع أى جماعة من الناس على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية، ولا يحتاج الأمر إذن لأبواب دخول وخروج، فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف فى طريقه إلى الدائرة المسرحية فى الوسط وهو داخل ثم وهو خارج»[1].

(١) يوسف إدريس، الفرافير، المقدمة، ص ٤، ط١، مطبعة الكتاب الماسي، القاهرة، ١٩٦٤م.

بهذا المزج التام قد جعل المؤلف مسرحية «الفرافير» مسرحية ملحمية، يشارك الجمهور أحداثها، بل ويتخذ قراراً إيجابياً أو سلبياً نحوها، ولم لا وهى تعرض مشكلة تهمهم جميعاً، مشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان، بين الرئيس والمرؤوس، والتابع والمتبوع، إنها مشكلة أزلية فلسفية قديمة قدم الكون نفسه . . هذا النظام الإنسانى الرتيب خادم ومخدوم . . سيد وفرفور . . هذه السيادة والتحكم ورسم الطرق والتخطيط فى العمل والحركة والاندماج والتنفيذ . . هذا الخط الذى لا مناص منه ولا مفر . . هل يمكن التخلص منه؟ هل يمكن القضاء على نظام الفرفور؟ والسيد والمسود؟ وهذه البيروقراطية التى أصبحت متفشية فى المصالح الحكومية والإدارات، ومازلنا نعانى منها الكثير فى واقعنا العلمى المعاصر . . ألا يمكن القضاء عليها؟ هذا هو مغزى المسرحية الذى عناه المؤلف بغية الوصول إلى طريقة أمثل وإلى سلوك أفضل .

والفرفور هو الشخص البارع، الهجاء الساخر المتهكم الذى يستخدم ضحكاته وتهكمه وسخريته فى مرارة وروح غير هدامة، بل يجبر بهجائه وسخريته من يواجهه على تقبل آرائه، ولعل المؤلف قصد إلغاء الحائط الرابع الوهمى عندما تحدث إلى الجمهور «سيداتى وسادتى، مساء الخير . . أنا مش خطيب ولا حاجة . . أنا مؤلف الرواية . . واحنا كمان ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحدة فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لوحده كأنه فى سينما . . احنا فى مسرح . . والمسرح احتفال . . اجتماع كبير . . مهرجان . . ناس - بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين وتلاته مع بعض . . عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت، وثانيا إنها حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . . عشان كده مافيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين . . أنتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية . . وليه لأ؟ اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل . . أنتوا ما بتعرفوش تمثلوا؟ بقى دا كلام . .

«يغادر المنصة مقترباً من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصفه الأعلى يرتدى «شورت» قصيراً جداً يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وحذائه الذى يغطى

رجليه بلا جورب» مع تقديرى لشعوركم النبيل ده وفرحكتم بأنى قربت منكم . . أنا مش شايف أى مناسبة للضحك ده . . الرواية لسه ما بدأتش . . ياحضرات من فضلكم . . أنا كل قصدى إننا نلغى المسافات اللى بيننا ونرفع الستاير اللى بين كل واحد والتاني . . ونعيش ساعة ساعتين . . للصبح إذا حبينا نمثل مع بعض ونألف مع بعض ونتفرج على بعض «ثم يقدم بطل المسرحية الفرفور للمتفرجين بدقات تقليدية على المسرح»[1].

وفى الفصل الأول ترى السيد وقد فرض على الفرفور كل شيء على سبيل الإعلاء والإلزام، وينفذ الفرفور كل طلبات السيد دون معارضة، لدرجة أن السيد يوحى إليه بعدد أنفاسه والتحكم فيها . .

وفى الفصل الثانى يحاول يوسف إدريس أن يعرى مجتمعه فوق خشبة المسرح ليرى الناس أنفسهم على ما هم عليه، بعد أن يسقط عنهم القناع ويكشف الأكذوبة والتفاهة والوهن والخسة والمرارة والنفاق ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات أو يصدروا أوامرهم لتغيير العالم والمجتمع وأنفسهم.

فنرى تمرد فرفور على السيد حيث يعلن استغلاله والتعبير عن رأيه والتصدى لكل ما يقف أمامه من صعوبات، ولكن السيد يحاول جاهداً أن يعيده إلى العمل، وبعد إلحاح وشد وجذب يتفق الإثنان على أن يجربا كل الحلول فمرة يعمل فرفور سيداً، ويعمل السيد فرفور ولكنهما يفشلان ومرج أخرى يعمل الإثنان سيدين فيصابان بخيبة أملها فى تنظيم العلاقة بينهما، فيهتديان إلى الانتحار، وتنتهى الفكرة دون وضع حل لها، لأنها مشكلة أزلية فلسفية وقديمة قدم الإنسان نفسه.

والشخوص فى المسرحية قليلة ومحدودة تعتمد على شخصيتى فرفور والسيد وهاتان الشخصيتان لا يمكن للمشاهدين أن يفهموهما أو يصلوا إلى حقيقتهما إلا بالعقل، لأن المسرحية كما قدمنا فلسفة إنسانية تقوم على العقل والفكر والذهن الذى يعرض قضايا الإنسان أو النماذج البشرية أكثر مما تقوم على قضية شخصية أو فردية . . ولكننا نستطيع أن

---

(١) المرجع السابق، ص ٨ .

نقول أن شخصية فرفور شخصية مسرحية وحزينة فى نفس الوقت، شخصية تثير الضحك وتثير الشفقة فى آن واحد أشبه ما تكون بشخصية نجيب الريحانى فى عروضه الضاحكة الساخرة، حيث يتناول الدنيا تناولاً مليئاً بالسخرية النقدية، وفى نفس الوقت يحمل مشكلة تنطوى عليها جوانحه .

وشخصية السيد شخصية تجريدية تصلح لكل زمان ومكان، فهى بحكم أوامرها ونواهيها تحتاج إلى قوة فى الإرادة واعتداد بالشخصية، وتحكم كامل على أعضاء جسم فارغ، وسيطرة تامة على الصوت والحركة وتنظيم التنفس وضبط النفس واتساع الصدر .

بقيت شخصيتان ثانويتان شخصية الميت الذى اعترض على القبر المجهز له والمعد لاستقباله، فاعتمدت على الإغراب الكامل فى الصوت المتهدج والنبرات المنقطعة، والحركات المترنحة، وإتيان الأعمال اللاإنسانية .

وشخصية الزوجة تلك الفتاة «البورجوازية» المتظاهرة، التى تجرى وراء الشكليات من الأمور، أغرتها غريزة حب الظهور، فارتدت ثوبا غير ثوبها وسرعان ما تحولت إلى سيدة معتدلة تربى أطفالها وتحرص عليهم وتراعى شئون بيتها .

ولاشك أن يوسف إدريس قد تأثر بمدارس التجريب فى الشكل المسرحى أمثال «بيراند للووبريخت وبيكيت ويونسكو» وغيرهم من رواد التجريد المسرحى فى الشكل والمضمون، وليس المهم فى التجربة المسرحية أن يقدم الكاتب تقاليد جديدة، أو يحطم الحائط الرابع الوهمى كما زعم الكاتب ولكن المهم أن يستفيد من التجارب الجديدة التى سبقه إليها كبار المجددين ويستخدم إمكاناتها فى خدمة نصه الجديد، والذى لا شك فيه أن الكاتب قد أفاد من مسرح السامر الشعبى حيث اعتمد على سرعة البديهة والتلميح سواء فى الأسئلة أو الإجابة عنها حين ربط علاقة السيد والفرفور فى المسرحية برباط الاهتمامات المحلية على مستوى الطبقات فى الشعب، وعلاقة الزوج بالزوجة فى المسرحية وكيفية جلب الرزق والكفاح من أجله، ربطها بالمعاناة الاقتصادية التى يعيشها العصر، وحطم الحائط الوهمى بين المتفرج والممثل واندمجت الصالة بالمنصة اندماجاً تاماً أفاد النص

وحقق المشاركة الوجدانية والنفسية، وحطم قواعد الزمن ولم يرضح له حيث تزوج السيد، وفى اللحظة التالية يظهر أطفاله دون إسدال الستارة وفلسفته واضحة فى التلاعب بالزمن بلا ضابط لخدمة المضمون والشكل، فالشكل عنده مضمون فنى والمضمون شكل فني.

وفى المشهد التالى يجسد الصراع بين السيد والفرفور الدوافع الحقيقية وراء تصرفات الناس التى تحكمها عقد الصراع الطبقى، ويحاول كل منهم أن يخفيها، أو يقنعها بالمظاهر الزائفة التى تتصل بالشرف والعزة والسيادة والكرامة.

السيد :أنا كل اللى أفهمه كويس إنى سيدك وخلاص.

فرفور :سيد إنت ياسيدي.. اللاقول لى ياسيدي.

السيد : عايز أيه؟.

فرفور :اللا أنت سيدى ليه؟.

السيد :مش عارف أنا سيدك ليه ياولد.

فرفور :«مشيراً إلى الفاس المستقرة على الأرض» إن شاء الله انسخط زى اللى نايمة دى ما أعرف.

السيد :أما أنت فرفور مسخه صحيح.. ما تعرفش أنا سيدك ليه ياولد؟

فرفور :أنا مش عارف.. تعرف أنت؟.

السيد :ما هو من ضمن شغلى ياواد إنى ما اعرفش.. أمال أنت فرفور ليه؟ أنت فرفور بتاعى تبقى لازم تعرف لي.

فرفور :طب أنا فى دى ما اعرفش.

السيد :وأنا ما اعرفش.. فيبقى ما اعرفش بتاعتى تمشى على ما اعرفشى بتاعتك.

فرفور: بس . . لقيتهالك . .

السيد: هى فين؟

فرفور: اللى قاعدة هناك فى اللوج اليمين .

السيد: يخيبك ياولد . . هودا اللى متعرفوش؟[1]

وقد اعتمد المؤلف - فى معالجته المسرحية - على الأسلوب الكوميدى الراقى، ونهج طريق النقد الموضوعى لسلسلة من الأعمال والحرف والوظائف العامة والخاصة والمواقف السياسية والاجتماعية بغية إثارة الغضب والتمرد لدى الجمهور فى هجاء وسخرية وفكاهة ونقد محلى لاذع .

السيد: مادام سيد لازم يكون لى شغلة . . اسمع ياوله يافرفور . . ياولد نقيلى شغلة محترمة قوى، حاجة كده مودرن خالص .

فرفور: تشتغل رأسمالية وطنية؟

السيد: مفيش حاجة أحسن؟

فرفور: فيه . . تشتغل مثقف ؟

السيد: وبيعملوا أية المثقفين دول عندكم ؟

فرفور: ما يعملوش حاجة . .

السيد: إزاى ما يعملوش حاجة ؟

فرفور: أهو ده سؤال يدل على إنك مش مثقف .

السيد: طب وغيره فيه أيه كمان؟

فرفور: تشتغل فنان؟

(١) يوسف إدريس ، الفرافير ، المقدمة ، ص ٤ ، ط١ ، مطبعة الكتاب الماسي، القاهرة ، ١٩٦٤م .

السيد : فنان أيه؟ أعمل أيه؟

فرفور : فنان من غير فن

السيد : وهو فيه فى الدنيا فنان من غير فن؟

فرفور : يوه . . عندنا منهم كتير . . دول يسبحوا على الواحد «يمد يده داخل ملابسه ويخرجها مقبوضة» تاخد لك كبشة . . طب أيه رأيك تشتغل مطرب؟

السيد : أعمل أيه يعني؟

فرفور : تقعد لك ييجى تلاتين أربعين سنة تقول آه .

السيد : يافرفور !!

فرفور : ما تزعلش؟ أشتغل وكيل نيابة

السيد : وكيل نيابة مرة واحدة ؟

فرفور : أيوه . . الراجل اللى بيعادى الناس ده لله فى لله . . لا ياعم أشتغل قاضى أحسن .

السيد : أعمل أيه يعنى يافرفور .

فرفور : تفضل تدرس فى قضايا كويس قوى وتجهز لها الحيثيات وبعدين تيجى فى المحكمة تأجلها مش عاجبك؟ خلاص . . أشتغل دكتور . .

السيد : ما فيش يابنى شغلانة عندك . . الواحد ياكل منها عيش بعرق جبينه؟

فرفور : فيه أشتغل حرامى . . !!

السيد : طب أنا مستعد .

فرفور : تحب تبقى تشتغل حرامى كبير والا متوسط والا حرامى على قد حاله؟

السيد : ودى عايزة كلام . . حرامى كبير طبعاً . .

فرفور : خلاص بقى اشتغل فى التصدير والإستيراد . .

السيد : والحرامى المتوسط .

فرفور : أبقى افتح لك جمعية تعاونية . .

السيد : إلا دى . . واللى على قد حاله ؟

فرفور : ده الغلبان بقى . . اللى يسرق بعرق جبينه . . يطلع على مواسير يسطى على بيت . . ينشل محفظة وتطلع فاضية . . حـاجة زى كـده[1] .

وكذلك اعتمد فى معالجته لأحداث مسرحيته أعلى التجسيد الدرامى لنظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثافة فنرى فرفور يدور حول السيد بفعل الجاذبية المغناطيسية التى تجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة وهكذا يعتبر دوران الفرفور حول السيد نظاماً كنظام الأفلاك . وبذلك يفشل الإنسان فى رحلته الأبدية فى العثور على معنى لوجوده، لأنه مجرد ذرة فى هذا الكون بدليل إيجاءات إسدال الستارة النهائية «لقد يوحى إسدال ستارة النهاية على فرفور وهو يصرخ فى جمهور النظارة - ياعالم . . يافرافير . . إلحقوا أخوكم . شوفو لنا حل . . حل ياناس . . «لازم فيه حل . لابد فيه حل . . النجدة» قد توحى هذه النهاية المفتوحة بمثل ما كانت توحى به نهايات «تشيخوف» حين يكتفى برسم الصورة، ويتركها تحفر فى نفسية المتلقى أخاديد مأساوية عميقة، أو يقنع بإثارة الفكر والشعور وتوجيههما صوب التجربة المطروحة، وحفزهما بالألم والمعاناة إلى التغيير أو على الأقل إلى الأمل فى التغيير»[2] .

فالتجسيد هنا تجسيد بشرى قوامه سيد وفرفور، وهذه سنة الحياة ونظام الكون، ولولا ذلك ما عمر الكون، ولتلاشت الغاية الكبرى من حكمة وجود الصراع بين الطبقات

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(١) د. محمد فتوح في المسرح المصري المعاصر مرجع سابق ، ص ١١٣ .

واختلاف الدرجات حفزا للعمل ودفعا لعجلة الإنتاج «إن صراع الفرفور للتخلص من السيد صراع قائم على جميع الحالات البشرية حتى فى الحالة التى نسميها نحن حالة الموت، فالموت من الناحية العلمية هو نوع من تحليل الأجسام إلى إلكترون وبروتون، حيث يدور الإلكترون دورة أبدية حول البروتون، كما كان الفرفور فى الدنيا يدور حول سيده، والذى أحسن وضعه يوسف إدريس أن ترك المسرحية لا تقدم حلاً للمشكلة، بل ترك الباب مفتوحاً أمام العقل الإنسانى ليبحث عن حلول»[1].

ومع ذلك فقد أضرت بالتجربة بعض الهنات حيث تحولت مشاهد كثيرة إلى قفشات لفظية استخدمت أسلوب «القافية» المعروفة فى مسرح السامر الشعبى، مما أصاب العمل الدرامى بالخلخلة والتفكك، وهذا الإطناب فى نقد المهن والصناعات والوظائف والنسوة المتحررات والسيدات المتفرجات أدخل السأم والملل لرتابته وتكرار أجزائه، وهذا المقياس التجريدى الذى طبق على بطلى المسرحية جعل كليهما يتسم بالنمطية، لأن السيد لم يفصح عن رغبات خاصة أو طلبات تميزه عن غيره من الأسياد.. وإنما هو نمط يحمل كل الصفات السائدة فى السادة، وكذلك «فرفور» هو العبد أو الخادم الذى يحمل كل صفات العبيد والخدم والتى تفقده رغباته وميوله الشخصية مستقلة وحياة لها طابعها الخاص.

ولقد حاول المؤلف أن يربط بين العلاقات الإنسانية القائمة بين السيد والفرفور وبين قوانين الطبيعة الجبرية، فأوحى إلينا بأن قوانين الكون الصارمة هى المسئولة عن تلك العلاقة الظالمة بين السيد والفرفور ومن ثم كانت الصلة بين الشكل الفنى للمسرحية وهذه النهاية المشبعة بروح التشاؤم واليأس، وأكدت القنوط من وجود نظام عادل يضمن للكل حياة مثالية رغدة لا تعرف المشكلات ولا تعكر صفوها المتاعب، وغاب عنه أن العلاقات الإنسانية تخضع للقوانين الاجتماعية التى تعترف بإرادة الإنسان فى تكييف أموره وأحواله المعيشة فى الحياة، بل بإرادته يستطيع أن يسخر قوانين الطبيعة لخدمته وبعقله يتمكن من إخضاعها لسلطانه.

---

(٢) رجاء النقاش في أضواء المسرح، ص ١٢٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.

واللغة الدارجة عند يوسف إدريس يستخدمها ببراعة حيث يتخذ طريقه إليها وهو يعتبرها وسيلة للتعبير والمنقذ الوحيد لتراثنا الفولكلورى المكتوب والشفوى، لذلك هو يصر على أن اللغة الدارجة هى التى تعكس ما يشعر به وما يريد توصيله للناس، فى مسرحه، فضلاً عن أن الفصحى - فى رأيه - بعيدة عن الجمهور غير المثقف، ومن ثم اختار لغة «الفرافير» لغة فنية عامية ونلمس ذلك فى الكلمات الفصيحة التى تسربت إلى لغته الدارجة فأثرتها إثراءً ظاهراً مثل «وإياك أن تنطق حرف واحد من عندك» ، «أمرى إلى الله» ويكثر فى المسرحية من أفعال الأمر والنهى وأدوات الاستفهام والتعجب مثل «وده» و «دي» و «أيه» و«ليـه» و «يعني» و«يلا» و «الله الله» و «بقى» و «إزا» و «ياواد» ، و«ياعـمي» و «ياخويا» .

ويكثير من استخدام المحسنات البديعية، والجمل القصيرة، والتوكيدات المختلفة، والألفاظ الموحية، والعبارات المضغوطة التى يسميها «الكلمة المتفجرة» مثل «قال أيه . . مأساة الإنسان . . الوجود والعدم . . . لحظة الاختيار . . الدفعة الأولى . . إذا شبعوا يتغزلوا فى الجوع وإذا اتعذبوا يقولوا شعر «وإذا حبوا يلعنوا الحب» . .[1]

واللعب بالألفاظ من سمات «يوسف إدريس» فعندما يحاول «فرفور» أن يختار عروساً لسيده تسأله السيدة عن عمل سيده «ويطلع أيه سيدك ده»؟ فيجيبها دون تفكير «يطلع ميت كيلو كده . .» .

فاللغة هنا وسيلة لعنصر التطور الحيوى بين المواقف والأحداث والشخوص، بحيث تجعلنا نشعر بوحدة العمل الدرامى النابض بالحرارة والمفعم بالحركة المادية والنفسية والمعضلات الفلسفية المعقدة .

والاتجاه الذهنى وإن كان قد طرقه كثير من المسرحيين إلا أنه قد تربع على صدره توفيق الحكيم، بحكم إنتاجه الغزير، وأصاب عنده النجاح، وقد وفق كل من د. بشر فارس، فتحى غانم، والدكتور رشاد رشدى ويوسف إدريس فى استخدام هذا الاتجاه للتعبير عن كنه الحياة وحقيقتها الأولية .

---

(١) انظر المسرحية ، ص ١٤١ ، مرجع سابق .

ونحن لا نستطيع أن نتتبع كل ما كتب فى هذا الاتجاه، ولكن الذى يعنينا أن المسرح الذهنى قد تعرض -ولا يزال- لنقد شديد، حيث أتهم بضعف الحركة أو انعدامها، وفتور الحبكة أو تخلخلها، حتى يرى بعض النقاد أنه مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للعرض على الخشبة.

ومهما يكن من أمر فالمسرحية الذهنية قد تعددت روافدها الرمزية والأسطورية محاولة الاقتراب من الواقع الإنسانى، والالتحام بالحياة المحسة وإدخال المفاجأة الدرامية، وبث الحركة والحيوية بين الشخوص والأحداث.

هذا والمسرحية الذهنية منذ أن ظهرت فى القرن الماضى على يد «أبسن» النرويجى، و«برنارد شو» الأيرلندى، أطلقوا عليها اسم «الدراما الحديثة» لأن عمالقة هذا الاتجاه مزجوا بين الرمزية والواقعية وطوروا الصراع الناشب بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان والحقيقة ومادام الإنسان قد دخل طرفاً فى الصراع فإن المسرحية لا تفقد حرارتها بل إن تأثير قوتها الدرامية يهز النفوس ويثير الشجون، ويولد الشفقة، والرعب فى نفوس المشاهدين ويحقق ما يُسمى «بالتطهير».



الفصل الرابع

الاتجـــاه السياســى



مقدمـــة :

تتسم المسرحية السياسية بطرح القضايا العامة كما ترد فى شكل الوقائع والأخبار والوثائق، واستخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة، غالباً ما تكون سياسية بغية التأثير فى الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على محاور عاطفية أو نفسية أو مأساوية بحيث تنقل المشاهد من الدائرة المحلية إلى الإنسانية العالمية.

والبطولات الفردية فى المسرحية السياسية، ليس لها مجال إلا ما ندر لأن المسرح السياسى لا يهتم بهذه البطولة، ولا يحاول تصويرها ومن ثم لا يتناول المشاكل الفردية أو الأحداث الشخصية، بل تهمه المشاكل القومية والوقائع الوطنية «لأن الفكرة فى المسرح السياسى لا تفرق خلال التفاصيل الواقعية أو التحليل النفسى أو المعاناة العاطفية، فليست الغاية هنا معالجة النفس الإنسانية، بل التركيز على قضية حيوية وتعقب خفاياها وزواياها، أما الأحداث فتتابع خاضعة للمنطق التاريخى والاجتماعى وحده، والشخصيات لا تنحل إلى ذوات منفردة، بل هى إحدى اثنتين: معتد أو معتدى عليه، مستغِل أو مستغَل، وليس بينهما شخصية وسط، أى أنها شخصية نمطية تحمل كل منها خصائص الجماعة أو الطبقة التى تنتمى إليها، والجماعة فى هذه الحالة ليست حاصل جمع أفراد يتميز أحدهم عن الآخر بتكوينه الفردى، بل هى كل مكون من جزيئات متشابهة لا تختلف إحداها عن الأخرى.

ولقد يسمح المجال فى المسرحية السياسية ببروز البطل المناضل بيد أن هذا البروز لا يتم بفضل تفرد البطل عن الجماعة، بل بفضل تطابقه معها، ذلك أن تكامل الشخصية هنا لا

يقوم على أساس الانسجام بين ما هو ذاتى وما هو عام فيها، بل يقوم بالأحرى على حساب غياب الذات وتواريه إلى حد بعيد وهكذا فإن الاعتماد على الرمز والتجريد والنسبية فى تناول الواقع تعتبر من أهم خصائص هذا الشكل المسرحي»[1].

وليس معنى ذلك أن المسرح السياسى هو الخشبة التى تعرض التاريخ أو الأعمال التسجيلية والأخبار الواقعية فحسب، بل للكاتب مطلق الحرية فى خلق الشخوص التى تساعد على تطور الحدث، وترتيب الوقائع التاريخية بالطريقة الفنية التى يراها تخدم القضية السياسية وتقدم فى شكل شائق، لأن الهدف من المسرحية السياسية محدد المعالم وواضح المفهوم يهدف أولاً وأخيراً إلى تعليم الناس وتبصيرهم بقضايا وطنهم وإيقاظ أحاسيسهم ومشاعرهم تجاه هذه القضايا.

(١) د. محمد فتوح أحمد، مرجع سابق، ص ١٠٧ .

المعالجة الرمزية السياسية

اتسم الاتجاه السياسى فى مصر إبان الاحتلال بطابع الرمزية والتلميح دون التصريح، لأن المحتل دأب على تقليم أظافر الأدباء وتغريبهم ونفيهم كما حدث مع شاعر البعث والإحياء محمود باشا سامى البارودى إذ نفى إلى سرنديب بالهند وكما نفى أمير الشعراء أحمد شوقى إلى أسبانيا، فخاف المسرحيون ولجأوا إلى الرمز كوسيلة للتعبير عما يريدون من كان يتصور أن الحكاية الشعبية، حكاية جحا الشائعة التى يضرب بها المثل يستغلها «على أحمد باكثير» ويصفع بها وجه الاستعمار الإنجليزى فى مصر ويخرجها للناس عملاً أدبياً وسماها «مسمار جحا» ومضمون المسرحية أن جحا ضاق به العيش فى يوم ما ففكر فى بيع بيته، ولكن ذكاءه هداه إلى حيلة واسعة فخطط ودبر حتى يستولى على ثمن البيت دون أن يفقده، فاشترط على المشترى أن يكون لجحا حق الاستمتاع بمسمار معلق فى البيت أنى شاء ومتى أراد، فهو عزيز عليه خلفه له آباؤه وأجداده، وهو يحافظ عليه تراثاً ووديعة يتوارثها أبناؤه من بعده، ورضى المشترى هذا الشرط دون أن يدرك ما ينطوى عليه أو ما يترتب من نتائج، وتم البيع وسكن المشترى البيت، وأخذ جحا ينفذ حيلته وتدبيره بكل نظام واجتهاد، وأكثر التردد على البيت فى أوقات الليل والنهار، حتى ضاق المشترى ذرعاً، فترك البيت لجحا، حرصاً على راحته، وتجنباً لمضايقات هذا الضيف الثقيل.

والرمزية هنا تشير إلى أن جحا يمثل المحتل، والمشترى المخدوع يرمز إلى شعب مصر الطيب النبيل، والخط السياسى يتجسد فى الصراع المحتدم فى ثنايا المسرحية بين جحا والحاكم الدخيل، ولايزال يتطور حتى ينتهى إلى القضاء، ويؤجل قاضى القضاة هذه

القضية حتى ضاع أمرها فى البلاد، وصارت حديث الناس، وأدركوا مفهومها السياسى فيما يتعلق بقضية بلادهم وهذا المستعمر الغاصب، ومازال الحدث يتطور حتى اندلعت ثورة الشعب العارمة ضد المستعمر، وقبضت السلطات الحاكمة على جحا، وزج به فى السجن، فاشتدت الثورة اندلاعاً، مما اضطر الحاكم الأجنبى إلى زيارة جحا فى السجن لمفاوضته فهزئ به جحا وأشبعه سخرية وتبكيتاً، فأمر بتعذيبه والتنكيل به، ولكن الثوار قد هاجموا السجن وأخرجوه محمولاً على الأعناق وأبادوا كل أثر للدخلاء والمحتلين ونجح الثوار وتم الاستقلال وتحقق الجلاء.

والحقيقة أن الأديب على أحمد باكثير قد أضاف إلى هذا الجانب السياسى جانباً أخر فى المسرحية. ذلك الجانب الاجتماعى الذى يتمثل فى معارضة زوجة جحا فى زواج ابنتها من ابن عمها «حماد» لأنها تريد لها زوجاً من وجهاء القوم وعليتهم، أو من أبناء البيوت ذوى الجاه والمال والسلطان، والحوار التالى يجسد الصراع بين جحا والحاكم حينما زاره فى السجن ليستميله إليه، ويفك قيوده ليكون عوناً على تهدئة الثورة التى اندلعت فى أنحاء البلاد:

الحاكم: صباح الخير ياقاضى القضاة..

جحـا: «يشير إلى القيد فى يديه» أنا ياسيدى شيخ المفسدين فى الأرض..

الحاكم: «يأمر بفك قيوده» إنى جئت لزيارتك ياقاضى القضاة، وما جئت لتعنيفك.

جحـا: مرحباً بك ياسيدي.. لقد زدت هذا السرداب نوراً على نور.

الحاكم: كم يعز عليَّ ذكاؤك هذا ياجحا أن تصرفه فيما يضرك لافيما ينفعك.

جحـا: ياسيدى لا تضيع نصحك سدى، لقد بلوت تصاريف الأيام سبعين عاماً فوجدت أنى ما أحببت شيئاً إلا ضرنى وما كرهت شيئاً إلا نفعنى، حكمة الله بالغة.

الحاكم: كيف ذلك؟

جحا : أحببت الوعظ فجاءتى منه العزل، وكرهت العزل فأتانى منه الفرج، إذ عرفت بعده حقيقة نفسى، وأحببت الفلاحة فجاءنى الجراد، وكرهت الجراد فكان سبباً لتوليتى قاضى القضاة، وأحببت هذا المنصب فأفسد عليَّ امرأتى حتى جعلها لا تطاق، هل أزيدك؟ .

الحاكم : نعم .

جحا : وكرهت حال امرأتى هذه فدفعنى ذلك إلى خير مسعى قمت به فى حياتي . . مسعاى لنزع المسمار من الدار ثم كرهت حبسى فإذا الشعب كله يلهج بذكرى ويهتم بأمرى، ويسعى جاهداً لخلاصى من السجن الصغير، وخلاصه هو من السجن الكبير .

الحاكم : والموت ياقاضى القضاة ألا تكرهه؟ .

جحا : بل أكرهه كرهاً شديداً، وهذا ما يجعلنى أرجو أن يقترن أجلى بأجل احتلالكم، فقد ولدت أنا وهو فى بطن عام واحد[1] .

ويرى البحث أن الكاتب قد وفق إلى حد كبير فى هذه المسرحية حيث خرج بالمأساة من الدائرة المحلية إلى رحابة الإنسانية كلها . فحقق بذلك عنصراً أساسياً من عناصر العمل الدرامى، وهو عنصر الشمول والعموم والروح العالى الذى يقول عنه «الإدريسى نيكول» :

«إذا افتقرت المأساة إلى ما يشعر بالروح العالمى الشامل، وإذا لم يضمن لنا إلا مجرد الأشياء الموقوتة بزمن مخصوص أو التى لا تحدث إلا فى مكان بعينه، الأشياء المحصورة فى الزمان والمكان، فإنها بذلك تصبح شيئاً تافهاً لاغير، ولن يدور فى حسبانه أن تسمو فوق مستوى الميلودراما، إن العنصر الأصيل فى المأساة الرفيعة هو روحها العالمى الشامل، فإذا

(١) علي أحمد باكثير ومسمار جحا، ص ١٢٠، دار الكتاب العربي بالقاهرة، ١٩٤٩ .

لم تعثر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة، ومهما كان موضوعها كاملاً، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسماً أنيقاً بارعاً»[1].

وما حدث فى مسرحية «مسمار جحا» يؤكد أن الطاقة الروحية الضخمة والأهداف الإنسانية النبيلة التى جسدها المؤلف فى هذا العمل الدرامى يمكن أن تطغى على كل ما فى العمل من عيوب فنية أو سلبيات تكتيكية، وترتفع به إلى الأعمال الناضجة مهما شاب هذا العمل من تمزقات نفسية كما حدث لجحا من معاناة داخلية، وكما حدث لابن أخيه حماد من حرمان عاطفى وانحراف زوجة عمه أم الغصن انحرافاً مادياً طغى على القضية العامة.

ولغة المسرحية سليمة صحيحة، يمكن أن نطلق عليها «السهل الممتنع» أو اللغة المحايدة «على حد تعبير الكاتب» واللغة الفصيحة عندنا هى اللغة المحايدة التى يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التى يرسمها، إن مثل هذه اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافى الذى يمكن تلوينه بأى لون نريد، فيظهر هذا اللون على حقيقته، أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أى لون جديد على حقيقته»[2].

وبراعة باكثير فى استخدامه كثيراً من الألفاظ والعبارات التى يستعملها العامة على أنها عامية أو دارجة، ولكنه يظهرها فى أسلوبها العربى الجديد بعيدة عن التحوير والتحريف، فمثلاً «لقد ولدت أنا هو فى بطن عام واحد» «من أو الظهر فى شعرها ياأم الخير»، «ياسوء بختنا»، «بكيت وشكيت وعملت ما لا يعمل»، «بس لو أنها صبرت».. «ياحلاوة»، .. «ياملك» أساليب للتعجب والمدح و، «أنا معك عليها وعلى أبيها وأبى أبيها» أسلوب للسب والشتم.. وهكذا.

---

(١) دريني خشبة «علم المسرحية» ص ١٧٥، المطبعة النموذجية، القاهرة، ٢، ١٩٧١ م.
(٢) علي أحمد باكثير، فن المسرحية، ص ٧٩، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٤.

إلا أن بعض هذه الألفاظ ليست سليمة مثل شكيت، ويقصد بها شكوت وقوله «الست على بعضك» ويقصد بها الارتباك.

وكثيراً ما يستعمل المحسنات البديعية كالجناس فى شكيت وبكيت والطباق كقوله: أحببت الوعظ، وكرهت العزل، والصور البيانية كالتشبيه فى قوله «زدت السراديب نوراً على نور» والكتابة عن الاستعمار فى قوله: «السجن الكبير».

على أية حال هذا شأن «باكثير» فى كل مسرحياته، روح النكتة البارعة والطرفة الضاحكة، واللسعة الساخرة، فى حوار ممتع ملائم وتعبيرات طبيعية وألفاظ فصيحة مألوفة.

ومسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم كتبها فى ثلاثة فصول عام ١٩٥٩ وتحكى أسطورة نخاس تلفظ بكلمات بين الناس، عدها رجال السلطان تعريضاً بالسلطان وهجاء لهم، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر ولكن المحكوم عليه تقدم بمظلمة للسلطان يشكو إليه هذه الوشاية، وتحول بعض الظروف دون إعدامه عند الفجر، حتى يظفر بموكب السلطان والوزير وقاضى القضاء، وبوصولهم تثار مشكلة جديدة لم تخطر على بال أحد، إذ يكتشف السلطان أن المحكوم عليه يتهامس مع الناس فى شرعية السلطان نفسه، وحق تمتعه بالعشق من السلطان السابق، حيث اتخذه ولداً فى العهد السابق وتكفل برعايته وتربيته، وأعده للقيام بشئون السلطة بعد وفاته، وليكون خليفة على العرش من بعده وتصل العقدة منتهاها بموت السلطان السابق دون أن يحرر السلطان الجديد أو يمنحه حق العتق، ويتدخل قاضى القضاة، ويحكم باستيلاء بيت المال على إرث السلطان السابق، وما يتبع ذلك من بيع للسلطان الحالى فى المزاد العلنى وفقاً للقانون حتى يسترد بيت المال حقه، ويجوز بعد ذلك للمواطن الذى يرسو عليه المزاد أن يعتق السلطان، فيعود إلى عرش الحكم مرة أخرى، إلا أن الوزير كان يرى أسلوباً مختلفاً لحسم هذه القضية وهو تحكيم السيف، فماذا لو قتل النخاس الذى باح بهذا السر، وأعلن فى المدينة أنها شائعة مكذوبة، جزاؤها القتل بالحجة الآتية: ﴿ إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَن

﴿يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الأَرْضِ﴾[1] ولكن لم يستجب للوزير أحد . . وبعد حديث طويل وتحقيق شاق وحوار حاد يوجه قاضى القضاه التهمة للسلطان لعدم شرعيته فى الحكم .

ويغضب السلطان ويوشك أن يستعمل السيف لحل المشكلة قائلاً : «اسمع أيها القاضي . . قانونك هذا لم يأتنى بالحل ، فى حين أن حركة صغيرة من سيفى كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال ، وماذا يهم؟ سفك قليل من الدم فى سبيل إصلاح الحكم؟ سأفعل كل ما أراه ضرورياً لصيانة أمن الدولة ، وسأبدأ فعلاً بك ، وألقى بك فى السجن ، أيها الوزير أقبض على قاضى القضاة»[2] .

ولكن الوزير يحاول تهدئة السلطان ، ويستجوب قاضى القضاة عله يصل معه إلى حل معقول ، والقاضى يصر على تطبيق القانون : «وجهة نظرى واضحة بسيطة» أمامنا طريقان : طريق السيف وطريق القانون ، أما السيف فلا شأن لى به ، وأما القانون فهو ما يتبقى لى وما أستطيع أن أفتى فيه ، فالحل الشرعى يامولاى هو أن تطرح للبيع فى المزاد العلنى ، ومن رسا عليه المزاد يعتقك بعد ذلك»[3] .

وتبلغ ثورة السلطان أقصى مداها عندما يسمع هذا الرأى ، ويستل سيفه ليطيح برأس قاضى القضاة ، ولكن وزيره الداهية يمنعه فى ذكاء وخبث وحجته فى ذلك : «لا تصنع من هذا الرجل شهيداً ، ما من ميتة أروع من هذه الميتة التى يتمناها مثل هذا الشيخ المتهدم ، سوف يقال أنك حطمت القانون والشرع فيه ، وسوف يصبح الرمز الحى لروح الحق والمبدأ ، ورب شهيد مجيد له من التأثير والنفوذ فى ضمير الشعوب ماليس لملك جبار من الملوك»[4] .

---

(١) قرآن كريم ، الآية ٢٣ من سورة المائدة .

(٢) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، ص ٣٠ ، المطبعة النموذجية ، ١٩٥٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٥ .

ويتردد السلطان قليلاً ويحتار فى كيفية الاختيار «القانون أم السيف ويرفض الوزير أن يعاونه خوفاً من تبعات هذا الاختيار ونتائجه، ولا يبقى أمام السلطان الآن إلا أن يختار بنفسه ليتحمل بعد ذلك تبعات اختياره، ثم ما يلبث أن يصبح وهو يحس بخطورة الاختيار ورهبة الموقف الذى يمر به، ثم يصيح «القانون . . أخذت القانون» . . ولكن الصراع العنيف الداخلى لم ينته بعد حتى يشب صراع ظاهرى عنيف، حيث نشهد خضوع السلطان لحكم القانون ويعرض للبيع فى مزاد علنى وتشتريه غانية بعد أن رسا المزاد عليها، ولم تقبل أن تعتقه إلا عند أذان الفجر، وإذا بالقاضى يتدخل لكى يرغم المؤذن على أذن الفجر فى منتصف الليل وترفض الغانية هذا الأذن المزعوم، وينتظر السلطان والوزير وقاضى القضاة والغانية حتى يطلع الفجر وتعتق الغانية السلطان ويعلن قاضى القضاة على الملأ أن السلطان قد أعتق عتقاً شرعياً، وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة لدى قاضى القضاة، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك .

وعلى الرغم من أن الكاتب اختار هنا الحدث الذى يبدو فى تاريخنا المعاصر غريباً إلا أن معالجته فى إطار المشاكل السياسية والاجتماعية أمر له خطورته، ولما كان الكاتب قد اشتغل بالسلك النيابى والقضائى لم يفته ما يعترى هذا السلك من تحايل على القانون وخلق للمبررات، وتسبيب للأسباب فالقانون دائماً هو المطية التى يمتطيها الحكام العادلون والفاسقون، ولقد صدر المؤلف مسرحيته بكلمة أشار فيها إلى أن الصراع فى المسرحية صراع بين القوة والقانون «السلطان هنا رمز للعالم الحائر بين القوة والقانون» بين القنابل الذرية وبين الأمل الوحيد الذى يلوح للإنسانية من منظمة الأمم على الرغم من أن هذه المنظمة أشبه ما تكون بالقاضى فى مسرحيتنا، يتشدد فى أول الأمر ويصر على تطبيق القانون، ثم يتذبذب ويتحايل ويحاور ويداور وهكذا يتحول القانون إلى تلاعب لفظى، وحيل ذكية » . «أما الجانب السياسى على المستوى المحلى فقد كنت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته، وألتمس لها التبريرات المعقولة، وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور، كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد وبرفق، وأكتب

شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه، فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان فى يده، على القانون والحرية فكتبت «السلطان الحائر» وهى كتابة مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة، لمجرد التنبيه لا الإثارة، وكما علمت قرأها وفهم ما أقصده منها ولكنه فيما ظهر لى لم يأخد بها، بل اندفع فى طريقه»[1].

أما الرمز فى المسرحية فيبدو فى طرح السلطان للبيع فى مزاد علنى ليشتريه من يشاء. . أليست هذه العملية رمزاً لما يحدث فى عملية الانتخاب والتصويت العام أو الاستفتاء المعاصر بهدف اختيار الشعب حكامه عن طريق يزعمون أنه شرعى بمحض حرية الشعب وإرادته؟

وهذه الغانية سيئة السمعة، تشترى السلطان وتعتقه وتدفع أكبر مبلغ من المال فى الحوزة عليه، أليست رمزاً لسواد الشعب ودهمائه الذين يملكون النصيب الأوفر من الأصوات وهم وحدهم الذين لهم الحق فى إعطاء الشرعية للسلطان؟ أو على الأقل أنها تمثل نسبة الخمسين فى المائة من الشعب عمالاً وفلاحين؟ .

وهذا الوزير المستبد المتعجرف ممثل السلطة التنفيذية ألا يرمز إلى ما تعرضت إليه مصر فى الستينات والسبعينات من تنكيل وتعذيب؟ .

وحوار المسرحية يجمع بين الفكاهة والجد والمفارقات العجيبة والرموز ذات المضامين الإنسانية مما أكسبها جواً مرحاً فى كثير من أجزئها وخفف من حدة المناقشات الفكرية الجادة:

المحكوم عليه: وإذن يامولاى ما جريمتى؟ .

السلطان: لست والله أدرى . . سل من اتهمك.

المحكوم عليه: هذا الرجل يزعم أنك لم تعتق حتى الآن وأنك لم تزل رقيقاً، وأن صفة العبودية ماتزال لصيقة بك وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعباً حراً.

(١) المرجع السابق، المقدمة ص ٥ .

السلطـــان :«للمحكوم عليه» أقلت ذلك حقاً؟ .

المحكوم عليه :لم أقل كل ذلك . . إنهم الناس فى السوق يحلو لهم دائماً هذا النوع من اللغط والثرثرة .

السلطـــان :ومن أين جاءك أنى لم أعتق؟

المحكوم عليه :لست أنا الذى قالها . . إنهم ينسبون إليَّ كل قبيح من القول .

السلطـــان :ولكنهم يثرثرون ويلغطون على كل حال .

المحكوم عليه :لست أنا . .

السلطـــان :«يتدخل» مولاى أتأذن لي .

المحكوم عليه :ماذا بك أنت أيضاً .

السلطـــان :إنى أرى تأجيل هذه المحاكمة إلى وقت أخر[1] .

وشخوص المسرحية تتحرك فى إيقاع نفسى مرسوم ، وإطار فكرى مخطط ومحكم ، فشخصية القاضى فى الفصل الأول تبدو حريصة على تطبيق العدالة ، وإحقاق الحق ، وعندما تصطدم بالسلطة التنفيذية ، تدافع بفدائية تامة عن السلطان ثم تتخاذل شيئاً فشيئاً وتتراجع عن موقفها لدرجة أنها هى التى تبتكر الحيل وتتفنن فى طرق اللعب بالقانون ولا مبرر لذلك إلا خدمة السلطان والزلفى الظاهرة . . لقد خيبت ظنى فيك ياقضى القضاة ، أهذا هو القانون فى نظرك ، اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب؟ فيرد القاضي : أردت خدمتك يامولاى ، ويحتدم الصراع بين شخصيتى القاضى والسلطان من جانب وبين السلطان والوزير من جانب أخر . . كل يريد أن يحقق وجوده من خلال الأحداث والمواقف المختلفة وهنا يلعب القاضى «المعز ابن عبد السلام» دور العمود الرئيسى فى حل المشكلة السياسية ، واضعاً نصب عينيه اصلاح مصر اجتماعياً ، فنراه لا يقبل مهادنة فى أى

(١) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

من مبادئ شرف الأمة وتراثها، وهذه مندوحة للمؤلف حيث أعلن القاضى أن المماليك البحرية ليسوا أحراراً، بل هم أرقاء لبيت المال ومنهم هذا السلطان لم يعتق بعد «باعتبارك فى نظر القانون متاعاً مملوكاً للسلطان الراحل، فقد أصبحت جزءاً من ميراثه، وبما أنه توفى عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال . . وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال . . متاع عتيق لا يدر ربحاً ولا يأتى بغلة، وإنى بصفتى خازناً لبيت المال أقول: أنه قد جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم ببيعه فى المزاد، حتى لا تضار مصلحة بيت المال، وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع»[1].

هذا التذبذب والتغيير المفاجئ فى شخصية القاضى لا نجد له مبرراً مقبولاً كما جاء على لسان القاضى، وإنما يعاب على مثل هذه الشخصية التى ترمز إلى إحقاق الحق والعدل بين الناس هذه الذبذبة والإرتداد من المألوف إلى النقيض، لأنه من المستحب فى مثل هذه المسرحيات الرمزية أن يكتمل لها الإطار الخارجى المقنع على المستوى الواقعى، دون أن نترك المشاهد فى معاناة لاستكشاف ذلك بنفسه عن طريق الإيحاءات والرموز، وما تكنه نوايا المؤلف.

ومسرحية أيوب الجديد» التى كتبها «يوسف الخطاب» واستمدها من الأدب الشعبى المجسد فى الملحمة الفولكورية المعروفة باسم «أيوب وناعسة» عالج المؤلف فيها معنى الصبر الذى تحلى به المصريون من قديم الزمان، الصبر - بكل أنواعه - على الظلم والمعاناة والكفاح ومقاومة المستعمر وبناء الإنسان المصرى الحديث، والعودة بمصر - أم الدنيا - سابقة رائدة معطاء.

والرمز فى المسرحية يعنى أن أيوب هو ذلك الإنسان المصرى المعمر منذ سبعة آلاف من السنين، ويعنى إيمانه الراسخ العميق بتراثه الأصيل، ويعنى حضارته العريقة عبر القرون

(١) المسرحية، مرجع سابق، ص ٨٥ .

وتاريخه المجيد التليد، ويرمز إلى حبه الكبير لوطنه الخالد العظيم والجديد فى الرمز أن الصبر الأيوبى العتيق لم يعد كافياً فى مثل هذا اليوم، ولابد له من تغيير جلده وملبسه دون كنهه وكيانه - ليقاوم الفساد الذى استشرى فى البلاد، ويجدد نفسه وفقاً لأحداث العصر ليحقق أفضل مستقبل له ولأولاده من بعده، فارتدى درع الثورة وتأهب للمعركة الكبرى ليخوض الثورة الوطنية الأولى ١٩١٩ والتى تمخضت عنها ثورة يوليو السياسية والاجتماعية وثورة المسار الصحيح ١٩٧١ وعبور أكتوبر ١٩٧٣ وهو فى كل هذه الثورات يعلن أن أيوب المصرى قادر على الرفض والثورة، وجلب النصر ومزيد من الإرادة والعطاء.

ومضمون المسرحية يبدأ بنقطة الانطلاق التى عندها يتخرج أيوب فى الجامعة مهندساً للبترول، ويدفعه إيمانه بدينه ووطنه وعروبته إلى التطوع فى كتائب التحرير الفلسطينية يقيناً منه بأن الثورة منبعها هناك، وهكذا يترك قريته وأرضه ودياره، وتدور دائرة الحرب على العرب والمجاهدين ويستشهد الكثيرون ويعود أيوب وقد فقد بعض عقله ويودع فى إحدى المصحات العقلية، ويفيق من غيبوبته ولسانه يردد «أنا الحاجة الوحيدة اللى رجعت بها من تجربتى فى حرب فلسطين هى أن البداية من هنا.. لازم ننظف البيت من الأول، نطهره من الفساد. وترد عليه زوجته ناعسة وهى مشفقة عليه: «أيوه. أيوه يا أيوب» أيوب القديم نسيناه.. وكفايه يا خلق الله.. طال الأمد يا اهل البلد، والمظلومين عاشوا سنين، شافوا فى أيوب السند».

والحدث الثانوى فى المسرحية يمثل الإقطاع المتسلط على القرية ويرمز له المؤلف بالعلاقة الغرامية المشينة بين سالم ونرجس، والتى تقوم على المصالح المتبادلة بينهما ولكى يربطه المؤلف بالحدث الأصلى جسده فى رهن بيت أيوب وناعسة لسالم، وإلحاح سالم على ناعسة بالزواج منه والتخلى عن أيوب، وإغراء «جليلة» إحدى عميلات سالم باختطاف ابن أيوب وناعسة «محروس» كل ذلك يوحى إلى المشاهد بانفعال الأحداث والتدخل المباشر للمؤلف، والبعد عن الهدف المنشود الذى من أجله وضعت المسرحية ألا

وهو الصبر على مقاومة الاحتلال والمصابرة على الكفاح لتحقيق النصر والرباط على أن مصر كنانة الله فى أرضه .

لذلك جاء بناؤها الدرامى مفككاً دون الارتفاع إلى المستوى الفكرى للمضمون، وتخطى الزمان والمكان من جانب المؤلف، واعتماده على التنقل السريع العابر فى أكثر من مكان فى المسرحية، وكثرة استرجاع الماضى من قبل بطلى المسرحية أيوب وناعسة، جعل العمل الدرامى يخرج من الفن المسرحى إلى الفن الإذاعى الذى يعتمد على «الفلاش باك» أكثر من اعتماده على الأرضية المسرحية والواقعية المادية والمعنوية .

ويؤخذ على المسرحية كثرة رموزها فالشخوص أيوب وناعسة ومحروس والإقطاعى، والرمز إلى حالة القرية بحالة مصر عموماً شتت أذهان المشاهدين حتى خلطوا خلطاً صارخاً بين طبيعة الأشخاص الواقعية ودلالاتها الرمزية، وخيل إليهم أن هذه الرموز تتحرك فوق المسرح كأشباح وخيالات بدلاً من أن يعيشوها أو يروا أنفسهم فيها وهى قادرة على التأثير والإيحاء «صحيح أن المسرح الحديث تحرر من إطار المكان والزمان الوحيدين، ولكن لحساب التطور الحتمى لمراحل الحدث منذ البداية إلى الوسط حتى الوصول إلى الذروة، فما أكثر استخدام الكاتب للمشاهد التى أطلقها من داخل الموقف الدرامى، دون حاجة إلى استرجاعها كمشهد الحريق الذى شب فى بيت ست الدار، واستبسل أيوب فى إخماده»[1] .

ولغة المسرحية أقرب من تكون إلى اللغة الثالثة التى نادى بها الحكم ولقد أكد ذلك ما ورد بها من أغان وأشعار، لا ننكر أن بعضها قد ساهم فى تطور الحدث وحقق اللذة والمتعة، ولك؛ن أثرها كان ترجمة ذاتية لم يضف جديداً إلى الحوار، مما سبب ضيقاً وسأماً فى نفوس المشاهدين، وبالتالى أكثر إرهاقهم بالتنقل بين الواقعية والتعبيرية والخيال والحقيقة .

---

(١) جلال العشري : مسرح أو لا مسرح ، ص ٨٢ ، مطابع دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

وكثيراً ما زخر حوار المسرحية بالمحسنات البديعية والصور البيانية . . كالطباق بين أيوب القديم والجديد والمقابلة بين الصبر كله جميل و «لامش كل صبر جميل» والسجعات : ياأهل البلد . . أيوب السند ، والكنايات فى قوله : الأوله يوم ما وصل طخوه . . والثانية ناعسة هى الهدف ولا قوة . . ، و «ارفع رأسك ياحبيبي» والاستعارات والتشبيهات فى قوله : لقدام ياابن مصر . . . «مصر الأمل مصر المستقبل» .

مفهوم الوطنية والاتجاه السياسي

أصبحت المسرحية الوطنية تعبر عن روح العصر فى القرن العشرين ولاسيما بعد أن حققت القوات المسلحة المصرية ثورة يوليو ١٩٥٢م واتخذت المسرحية الوطنية مادتها من قضايا التحرير الوطنى، والتنوير الاجتماعى والتعمير الحضاري.

ومن ثمة كان الارتكاز على كل ما هو جاد وأصيل، وكانت الانطلاقة إلى ما هو أصدق وأعمق وأرسخ لحياتنا العملية والثورية سياسياً واجتماعياً وثقافياً.

ومسرحية «اللحظة الحرجة» للأستاذ يوسف إدريس تناقش مفهوم الوطنية عند الأجيال فى ضوء حياتنا المعاصرة والمؤسسات الدستورية، واختلاف الأجيال نحو هذا المفهوم، مفهوم الفطرة والسليقة، ومفهوم الدراسة والأصطلاحات، أى بين رجل الشارع الذى يتمثل فى ابن البلد المملوء حماسة بفطرته وعاداته وتقاليده، وبين المتعلم المتلقى الدارس لهذا المفهوم فى المعاهد والكليات، وعلى هذا الأساس يرفع الستارة ونفاجأ بالحوار بين «هنية» ممثلة الجيل القديم وبين ابنها سعد ممثل الجيل الجديد الثائر على تقاليد القديم ومفاهيمه.

ومضمون المسرحية يصور «سعداً» بطل المسرحية شاباً من آلاف الشبان الذين نراهم حولنا يطلبون العلم فى الجامعة ويدرسون الهندسة على وجه الخصوص ولكن خوفه ليس مجرد خوف بسيط، بل هو خوف مركب. وليس هو خوف الجبناء ولا خوف الشجعان، ولكنه خوف أعقد من ذلك، هذا الخوف قد استولى عليه منذ أن انتابه شعور جارف

بوجوب المشاركة فى الكفاح الوطنى لطرد الإنجليز الذين اشتركوا فى العدوان الثلاثى على مصر . بعد تأميم قناة السويس فاستجاب لتعليلات أمه «هنية» التى تعارض اشتراكه فى الحرب، والتى نفهم من حديثها أن الوطنية فى سعادة البيت التى تعيش فيه بصحبة زوجها وأولادها بصرف النظر عما يجرى خارجه، حتى ولو أثر هذا الخارج على داخل منزلها بعد ذلك . . المهم أن تعيش لحظتها وحولها أبناؤها وبناتها دون أى تدخل من الخارج يسبب لهم سوءاً أو أذى . .

ويشاركها فى تشخيص الجيل القديم زوجها نصار، ولكنه يخاف على ابنه «سعد» بدافع من عاطفة الأبوة والقلق على مصير ابنه حتى يراه وقد تخرج فى الجامعة مهندساً وحقق ما لم يستطيع أبوه تحقيقه، وسرعان ما يدب الخلاف بين «نصار» وزوجته «هنية» من داخل الجيل القديم نفسه، وينشب الصراع بينهما بمجرد اجتماعهما على المسرح للوصول إلى طريقة مثلى لتربية الأولاد، والأسلوب الذى يتبعه كل منهما يختلف عن الآخر على الرغم من بلوغ الأولاد مرحلة لا تسمح لهم بأن يكونوا أداة طيعة فى يد الأباء .

والجيل الجديد يتصدره «سعد» وأخوه «مسعد» واختهما «كوثر» ومن سياق النص يتضح لنا أن «سعداً» يستعد للمشاركة فى طرد العدوان الثلاثى على مصر ويحول أبواه دون ذلك فينفجر فيهما :

سعد : «صائحاً فى وجه أبويه» ياعالم خليتم الدنيا تركبنا وتهز رجليها الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب . . أمهات زى الأسود بيطلعوا رجاله . . وأنتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا . . طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم «مخاطباً أمه» اسمعى ياوليه . . ثلاثة بالله العظيم أنا بادرب وح ادرب وح حارب وإن شاء الله يتهد البيت ده فوق روسكم .

هنيـه : ياابنى أنا أمك . .

سعد : أمى ما تهبطنيش .

هنيـه :أنا خايفة عليك ياابنى . . هو دا حرام كمان . . قلب الأم ياابني .

سعد : لو كنت أمي ما كنتيش تقولي كده[1].

ويتأزم الموقف، ويشتد الصراع بين سعد وأبيه، لأن الإثنين يمثلان قطبى المغناطيس، ويشتد جزع الأب حين يعلم أن ابنه الأخر مسعد قد ترك البيت وذهب للاشتراك فى المعركة، وحين يعود إليه هذا الابن سليماً إلا من جرح صغير فى ذراعه يفرح أشد الفرح، لأن أسرته مازالت بأكملها لم يقتل منها أحد برصاص الأعداء. . ولكن . . فى تلك اللحظة التى يشعر فيها بالأمان المطلق، يقتحم البيت ضابط إنجليزى يسمى «جورج» ويطلق عليه نيران مدفعه الرشاش، فيصيبه إصابه قاتلة، وحينذاك تسقط غشاوة الزيف التى كانت تحجب عنه رؤية الحقيقة القاطعة، ويؤمن أنه كان مخطئاً فى تصوره بأن العدو لا يهاجم إلا من يهاجمه، وأنه عليه منذ البدء أن يصدوا العدوان عن الأخرين حتى يدرأه عن نفسه .[2] . .

ويلعب الحوار دوره الدرامى ليؤكد لنا بفنية واضحة ارتباط الإنسان بأرضه ووطنه، وبالتفانى فى حب هذا الوطن تلقائياً، وبالطبيعة والفطرة والسليقة يقص مسعد لأبيه ما حدث له فى ميدان المعركة عن طريق أسئلة مقتضبة ومختارة، وإجابات نابعة من حالة مسعد النفسية التى لم يتخرج صاحبها فى جامعة تعلم مبادئ الوطنية والوفاء والقيم:

نصـار :وكان معاك بندقية . . وديتها فين؟ .

مسعد :اديتها لواحد . . أيدى وقفت .

نصـار :وضربت فى الإنجليز زى ما أنت عاوز؟

مسعد :ضربت .

---

(١) د. يوسف إدريس ، اللحظة الحرجة ، ص ٢٦ ، الكتاب الفضي بالقاهرة، ١٩٥٨م .

(٢) د. محمد فتوح أحمد ، فن المسرح المصري المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٩٠ .

نصــار :وحاربت .

مسعد :حاربت .

نصــار :وما موتش؟

مسعد :وما موتش .

نصــار :وحاربت إزاي؟

مسعد :زى الناس ما بتحارب .

نصــار :كنت بتضرب نار؟

مسعد :أيوه كنت بضرب نار .

نصــار :وعرفت تضرب ؟

مسعد :عرفت .

نصــار : ضربت إزاى وأنت ما تعلمتش؟

مسعد :اتعلمت وأنا بضرب .

نصــار :وقتلت حد ؟

مسعد :قتلت .[1]

أما اللحظة الحرجة التى بسببها سميت المسرحية ، فقد تجسدت فى تصرف الأم «هنية» بعد أن خر رب الأسرة صريعاً وفريسة لرصاص الإنجليز وهو يصلى فى محراب البيت، فقد تحولت إلى نمرة شرسة تبغى الثأر وتشرب من دماء الانتقام، وتحول «سعد» إلى إنسان آخر تماماً، تجمعت أوصال شجعاته وكأنه ولد من جديد، وانطلق إلى المعركة ليثاً منقضاً على الأعداء وحتى الأب نفسه ساعة الاحتضار تغير كل شيء فى نظره ، وتبين له أن الوطن هو

---

(١) اللحظة الحرجة ، مرجع سابق ، ص ١١٤ .

الوطن الكلى، وأن وطنه الأسرى جزء من الوطن الأكبر، وأن كل شيء يهون إلا سلامة الوطن وعزة المواطنين لأنه أغلى من كل شيء، أغلى من الحياة والمال والولد، وأخذ يتمتم «أدينى وخلى الدم يسيل كمان . . ماله دم أسود كده ليه؟ الدنيا كلها سودة أنا عميت . . أبداً . . بيتهيأ لى أنى فتحت . . بس ياخسارة بعد فوات الأوان . . بقى ما اتفتحتش إلا على رصاصة يانصار؟ تستاهل . . الأعمى هو اللى ما يشوفش عدوه . . وأنا عشت طول عمرى أعمى ودلوقت بس، دلوقت فتحت[1].

هذا التحول الذى أصاب كلا من الأب وابنه سعد والتشابه الذى حول علاقتهما تحولاً كاملاً «هذا التحول الذى طرأ على موقف نصار هو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يشبه تحولاً من نفس الدرجة والنوع طرأ على ابنه «سعد» فلقد ظل سعد مستسلماً وراء الباب المغلق، وقد كان بإمكانه أن يدفعه دفعة بسيطة فيتحطم، ولكنه لم يفعل ذلك، لأنه لم يكن قد تخلص تماماً من رواسب الخوف والتردد والسلبية وقد وجد فى الباب السدود ذريعة يبرر بها موقفه أمام ضميره، ولكنه حين يرى أبه صريعاً برصاص المعتدى يتحول تحولاً جذرياً ويشعر بأن على كاهله يقع واجب الثأر لآلاف الأباء الذين راحوا ضحية العدوان، وبدفعة من كتفه يفتح الباب المغلق، وبطلقة من مسدسه يصرع الضابط الإنجليزى الذى قتل أباه، ويصرع معه بقايا الضعف والحيرة التى كانت تقعده . . ثم ينطلق للاشتراك فى المقاومة»[2].

ولكن . . هل انتصر سعد على نفسه؟ ولم لا يكون قتله قاتل أبيه نوعاً من الثأر بمعناه الضيق الإقليمى أو القبلي؟ .

إن اختبَّاء سعد وراء الباب وقت اغتيال أبيه يتمثل فيه الخوف والتردد وتتجسد فيه السلبية والاتكالية . . لو أنه خرج وأباد من اقتحم الباب ساعتئذ لثأر لمصر من الإنجليز ولانتقم لكل الكبار المسنين والأطفال الرضع الصغار والنساء الحرائر فى البيوت .

---

(١) المرجع السابق، ص ١١٦ .

(٢) د. محمد فتوح، مرجع سابق، ص ٩٠ .

إن شخصية سعد بطولة مطلقة فى المسرحية وينبغى لمثل هذه البطولة أن تتوافر لها عناصر الاكتمال واكتساب قلوب المشاهدين لتؤثر فيهم التأثير المطلوب، وبالتالى تظل قدوة للحاضر وأبناء المستقبل وخصوصاً أن المسرحية تعالج قضية سياسية ووطنية، وليس فى سلوك سعد ما ينبىء عن ذلك فى شيء، أو على الأقل ما يترتب على قتال الإنجليز من آثار يكسب بها عطف المشاهدين.

وهذا الاعتراف الذى أدلى به رب الأسرة «نصار» وهو يحتضر أما كان من الأجدر أن يتمثل صراعاً نفسياً ينشب أظافره فى أعماق نصار؟ وكم يكون أوقع أثراً لو أن الابن «سعد» شق عصا الطاعة وخرج إلى ميدان القتال.. ولكن المؤلف يرى أن معدن الإنسان الحقيقى وأصالته لا تنكشف إلا من خلال لحظة حرجة أو موقف بالغ الشدة حتى يستطيع أن يكشف ما عجزت عيناه عن رؤيته طوال حياته.

ثم هذا الجندى البريطانى «جورج» كيف يتخيل - بعد أن قتل «نصاراً» أنه يسمع بكاء ابنته «شيرلي» فى بكاء ابنة نصار «سوسن» ويتطور هذا الخيال إلى صراع نفسى داخلى فيه، صراع رهيب بين عاطفة الأبوة وعاطفة الجندية والوطنية البريطانية، ويظل الصراع مستمراً إلى أن يصاب هذا الجندى بانفصال فى شخصيته؟ ولو كان هذا الصراع قد تمثل فى شخصية نصار لكان أوقع، واكتسبت به المسرحية واقعية الشخوص والحدث، وتحاشى المؤلف كثيراً من التعليلات التى وردت على لسان «جورج» بأنه جاء إلى مصر رغم أنفه.. وأنه أمر بقتل كل من يتحرك.. وأنه لم يكن يريد هذا.. وأنه يتمنى الموت لنفسه.

ولغة المسرحية هى العامية التى يتحدث بها أبطال المسرحية وشخوصها إلا أن الكاتب آثر أن ينطق الجنود البريطانيون لغة عربية فصحى، ومن العجيب أنه لم تتسرب إلى لغتهم كلمة إنجليزية واحدة.. اللهم إلا ما ظهر فى إلقائهم من لكنة وترقيق وتخفيف وتنغيم وأحياناً يلجأ الكاتب إلى استعمال المحسنات البديعية والصور الخيالية لكى يمنح الحوار كثافة لغوية وثقلاً تعبيرياً يتناسب والشخصية «الشبان اللى زيك كل اللى يقدروا عليه أنهم يسبسبوا شعورهم ويبصبصوا للبنات.. فيرد عليه ابنه: «أبوه هم دول اللى طلعوا

الإنجليز، واحنا الجيل اللى هزم الإنجليز» . . وأحياناً يلجأ إلى تكرار بعض الجمل لتأكيد جانب معين فى الشخصية، ولكنها لا تأخذ أسلوب اللازمة الكلامية التى نسمعها فى بعض المسرحيات .

وهذه مسرحية «عبدة الشيطان» التى ألفها الأديب «محمد فريد أبو حديد» حاول فيها أن يستغل أسطورة «فاوست» ويستخدمها كقضية سياسية من قضايا الإنسان المعاصر، ومضمون المسرحية يحكى أن بطلها «طوبوز» ظل يقرأ كثيراً حتى تعبت عيناه من كثرة القراءة، فضجر وندم على الجهد والوقت المبذولين ويزوره صديق قديم يسمى «كلدي» لا يرهق نفسه فى قراءة أو كتابة، ومن ثم يشعر بالسعادة التى هيئت له نتيجة طبيعية لتأملاته فى الطبيعة .

وقد حاول «كلدي» أن يؤثر فى صديقه «طوبوز» ويغريه بزيارته فى بلدته «فاران» محبباً إليه التماس الراحة، وتجدد النشاط والتمتع بسحر الطبيعة فى الريف، ولكن طوبوز يرفض قائلاً : هذه الكتب أصبحت سيدتى ياكلدى، وأصبحت عيناً لها، وأضيق بها وأحقد عليها وأكرهها وأتمنى لو تحررت منها، ومع ذلك فلست بقادر على أن أفك نفسى منها»[1] .

وبعد حوار طويل نعرف أن «كلدي» خطب فتاة على معرفة وعلاقة بطوبوز من أيام الجامعة ولكن طوبوز يكتم إحساسيسه ودهشته ويتكلف الابتسامة، ويخرج كلدى وتثور نفس «طوبوز» غضباً وحقداً وتبرماً بمعانى الوفاء والكرامة والفضيلة والنبوغ والعبقرية «أولى بك أن أصبح شيطاناً . . . الشيطان!! أين أنت أيها الشيطان؟ ويخطر بباله أن ينتحر فينظر إلى مسدسه ويهم باجتذابه لولا أن يطرق بابه «شيطان» فى صورة آدمى يدعى «أهرمن» وبعد حوار بينهما يقنعه «أهرمن» باقتناص اللذة والقوة والسطوة وقناطير الذهب والفضة فى مقابل أن يبيع نفسه له فيوافق «طوبوز» .

(١) محمد فريد أبو حديد، عبد الشيطان، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٤٥م .

وفى الفصل الثانى يظهر «طوبوز» فى قصره الفخم وصرحه الممرد مهموماً على إثر هتافات العمال والفلاحين بالإشادة بحياته، ويمهد له «أهرمن» سبيل الوصول إلى حكم الأهالى ويتولى مقاليد الحكم ويتخذ من أهرمن . . مستشاراً خاصاً له فى شئون الدولة .

وفى الفصل الثالث والأخير تسوء حالة البلاد اقتصادياً واجتماعياً نتيجة إذلال الناس وشراء الذمم، ويشتد النقاش ويحتد بين طوبوز وأهرمن ويعلن طوبوز الثورة عليه ويتحرر منه، ويطلب منه، «أهرمن» أن يعيد إليه سواره الذى يدارى به خاتم «أهرمن» ويرفض طوبوز مطلبه، ويندم على كل أفعاله، ويذهب إلى خزانة الذهب فيجدها خاوية على عروشها، فيرحب بالفقراء تكفيراً عن سيئاته .

وفى الختام يتأمل «طوبوز» معصمه فيجد أن الخاتم بدأ يتسع شيئاً فشيئاً حتى عم ذراعه كلها، وينتشر فى ربوع جسمه ووجهه، فيحاول جاهداً أن يتخلص من هذا فلم يفلح ويفكر فى الانتحار فيعجز، ويسمع ضحكات «أهرمن» تعلو مقهقهة، ويدخل الثوار عليه ويحيطون به وتمتزج بضحكات «أهرمن» لينكلوا به ويذيقوه أليم الويل وألوان العذاب . .

والرموز فى المسرحية تتجسد فى شخصية «أهرمن» ذلك الشيطان الذى أعلن العدواة والحرب بينه وبين الإنسان منذ بدء الخليقة، و «طوبوز» يرمز إلى الإنسان الذى يعانى مشاكله النفسية والاقتصادية والسياسية، ومن ثم يسهل على الشيطان إغراؤه واستدراجه إلى حزبه .

والحوار فى المسرحية ينم عن ترجمة صادقة فى أسلوب محكم موجز غير ممل، يؤدى إلى الهدف من أقرب السبل ، ويتجلى ذلك فى تبرم «طوبوز» وسخطه على مجتمعه بما فيه من مثل عليا، ونزعات سامية .

أهرمن : هذه الحياة كلها كالسراب .

طوبوز : «باهتمام» سراب . . نعم إنها سراب . .

أهرمن :أراك توافقنى .

طوبوز : إنها سراب .

أهرمن :«ينظر حوله» هذه الكتب سراب . . هذه الفلسفة التى أتعبتك سراب . . هذه العواطف الثائرة سراب . .

طوبوز :سراب فى سراب . . إنها كذلك حقاً . .[1].

والصراع فى المسرحية ذو مستويين :

الأول : صراع ذو إيقاع داخلى يحتدم فى ثنايا شخصية «طوبوز» بين عقله وبين شهوته ، حيث فقد قيمه ومثله وتقدير الناس له ، إلا أنه لم يفقد الحب ، ذلك الحب الذى ظل يقاوم كل إغراء مادى بين حين وآخر ، ومن ثم فإنه حين أراد التوبة والإنابة كان الحب هو ركيزته وكان العقل معوله ، فالصراع صراع مادى وروحى بين الأنا العليا والأنا السفلى .

والثاني : صراع تجسد بين «أهرمن» ممثل الشيطان ، الذى رمز به المؤلف إلى الاحتلال الأجنبى الغاشم حيث خرج به من المحلية إلى العالمية ، وبين جموع الشعب الغفيرة التى وقفت له بالمرصاد ، وظهر فى مطامع «أهرمن» الشيطانية التى ما فتئت تذيق الشعب ألوان الذل والعذاب بغية إخماد روح التوثب واليقظة والمقاومة والمطالبة بحقوقه المشروعة .

ولم يفت المؤلف أن يضفى على المسرحية مسحة إسلامية منتزعة من الصراع الأبدى الخالد بين الإنسان والشيطان والممثل فى الآيات الكريمة : ﴿ **وَمَن يَعْشُ عَن ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ (٣٦) وَإِنَّهُمْ لَيَصُدُّونَهُمْ عَنِ السَّبِيلِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُم مُّهْتَدُونَ (٣٧) حَتَّىٰ إِذَا جَاءَنَا قَالَ يَا لَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ بُعْدَ الْمَشْرِقَيْنِ فَبِئْسَ الْقَرِينُ** ﴾[2] .

والواقع أنه لا غرابة فى هذا الموقف لأن الهيكل العام للأسطورة والمعنى العام للآيات هما بمثابة القوالب المفرغة التى يستطيع الأديب أن يملأها من عنده بالتفصيلات والجزئيات

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٢) القرآن الكريم ، الآيات ٣٦، ٣٧ ، ٣٨ من سورة الزخرف .

دون أن يغير من جوهر الأسطورة أو جوهر الآيات، فالأسطورة تتحدث عن رجل باع نفسه للشيطان والآيات تقرر أن من اتخذ الشيطان قريناً له لابد أن يضل حتى إذا ما هوى تخلى عنه الشيطان وقد أخذ أبو حديد هيكل الأسطورة ذاك، كما أفاد من معانى الآيات تلك، وصنع من كل ذلك شخصية طوبوز وقصته، فهو مدين فى القسم الأول من المسرحية للأسطورة فطوبوز قد باع نفسه للشيطان، وهو مدين فى القسم الثانى - للآية الثالثة- الذى تجلى بتخلى الشيطان «أهرمن» عنه بعد أن هوى، ولم يكن للآية الأولى دخل فى تشكيل هذه الصورة فطوبوز لم يكن مؤمناً ثم عشا عن ذكر الرحمن وإنما كان -كما فى الأسطورة- عالماً ضاق بتحصيل العلم، ومن هنا لم تبد أى ضرورة -لأنه لم تكن هناك أى رغبة من جانب الكاتب- لمناقشة أى أزمة دينية»[1].

ومسرحية «سليمان الحلبي» التى ألفها «الفريد فرج» ذات بناء درامى ظاهر التماسك وواضح التوازن، يتجلى فى تطور فكر سليمان من شاب مثالى حالم إلى شاب فدائى مغامر، وفد إلى القاهرة يطلب العلم فى الأزهر، وتحتم عليه أن يكون قاتلاً، وأن يشترك فى قضية طرفاها متناقضان «القتل لتحقيق العدل» وأن يكون السلام بديلاً للعدل؟ أيكون للحياة قيمة دون عدل؟ أيكفى أن يعيش الناس وقد تحول سلام الفرنسيين إلى إذلال ومغارم وسجون؟»[2].

وقد اتخذ الكاتب من شخصية سليمان سلاحاً قاوم به المحتل الأجنبى الغاصب ورمزاً لإيمان الإنسان الذى يؤمن بدينه وتراثه وتاريخه الأصيل وأرضه السمراء وعروبته العريقة. وكل هذه المقومات الأساسية وكان لها الأثر البالغ فى سلوك شخصية سليمان، والتى دفعته لتحقى العدل بقتل كليبر، وهذا التركيز الشديد على شخصية سليمان لم تجعله بطلاً فحسب، بل هو المسرحية كلها، ومن ثم فقدت المسرحية ركيزة من ركائز العمل الدرامى

(٢) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٠٩، القاهرة : الناشر دار الفكر العربي مجموعة الألف كتاب، ١٩٦٨م.

(١) ألفريد فرج : سليمان الحلبي، المقدمة، ص ٥، مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.

وهى الشخصية الدرامية التى تطور الموقف لبقية الشخوص، تلك الشخوص التى لم تعتد أن تكون مجرد أبواق إثبات الأفكار التى تدور فى رأس سليمان، والتى لم تتجاوز أن تكون نبضات شكلية لنقل معلومات معينة حول سليمان، فلا عمق فيها ولا تأثير لها لأنها أفكار مجردة لشخوص مسطحة . . والدليل على ذلك شخصية الشيخ عبد القادر، فالمؤلف سخرها لتجسيد الحوار وتطوره بينها وبين سليمان، وعلى الرغم من إطالة المشهد الحوارى لم يمط اللثام عنها حتى ندرك من هو الشيخ عبد القادر؟ وماذا يريد؟ وما الهدف من وجوده؟ والمفروض فى الحوار أن يفصح عن الشخوص ويحمل عبء الصراع حتى النهاية ويتكون من جمل قصيرة وعبارات واضحة، وهذا ما لم نشاهده فى المسرحية.

والحقيقة أن الصراع قد اشتد فى المشهد الأخير ساعة أن باغت سليمان الحلبى «كليبر» فقد اتسم بالوطنية والمطالبة بالحرية، والحركة المسرحية النابعة من الموقف والخطورة للحدث فلا ركود ولا جمود، بل إثارة ويقظة وتحفز، ولنقرأ المشهد التالى لنرى كيف تطور الحوار والصراع:

كليبر: «يحتسى خمراً ويتأمل حريق القاهرة» باللخمر . . إن منظر النيران يكاد يذهب بعقلى . . عجباً لهذه المآذن التى لا تسقط مع ما سقط من الأطلال.

الحلبي: «يتقدم فى حذر ثم ينقض وفى يده خنجر يصوبه إلى ظهر كليبر» لا ترفع صوتك.

كليبر: «فى جزع» من أنت . . وما تريد؟.

الحلبي: تقدم أمامى . .

كليبر: ارفع هذا الخنجر عن ظهرى، فنصله يخزني . .

الحلبي: هل ترى هذا الدخان الأسود؟

كليبر: نعم أراه.

الحلبي :هل تسمع الأنين الذى يصدر منه؟

كليبر :ارفع الخنجر قليلاً عن ظهري.

الحلبي :آه . . أيها الوحش . . هل ترى الدماء التى تنزف من قلوب النساء والأمهات؟.

كليبر :أتريد قتلي؟ إليك أموالى كلها . .

الحلبي : . . أيها المفتون الأحمق . . إن قوماً يجاهدون فى سبيل الله والوطن لا يتطلعون إلى المال.

كليبر :ألا تخاف أن تقتل إن قتلتني؟

الحلبي :لا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها .

كليبر :سأعفو عنك إذا أخليت سبيلي.

الحلبي :يالك من كذاب . . أين عهدك للثوار؟ لقد قتلت أخي . . وقتلت محمد كريم، ثم أمرت بضرب السادات وأحرقت الأطفال الأبرياء، وقتلت النساء . . أيها المتعطش للدماء «يخزه بطعنة».

كليبر :انتظر . . أتوسل إليه . . إننى إنسان . . إنسان . . أتوسل إليك باسم الإنسانية . .

الحلبي :الإنسانية . . أخيراً عرفت الإنسانية، إن الإنسانية بريئة من أمثالك أيها السفاك «يطعنه» أيها الطاغية اللعين . . خذ . . «بطعنة أخرى» أسجد أمام روح الشرق المناضل من أجل الله والحق والوطن «يسجد كليبر ثم يسقط»[1].

---

(١) ألفريد فرج: انظر المسرحية ص ٧٨.

ومن الجوانب التى أحدثت قلقلة فى البناء الدرامى والإيقاع النفسى تلك الحوارية المملة التى جرت بين الحلبى وزميله «محمد» الأزهرى مؤداها البحث عن العدل، وهل القتل يحقق العدل وينجزه، وعندما لم يقتنع كلاهما بوجهة نظر الأخر ازداد الحلبى حماساً فوق حماس، حتى تعلو الأزمة وتشتد الفجوة بينهما وتسفر عن وقع الفجيعة، وتفجر الموقف بقتل «كليبر».

ومن الأحداث الثانوية وجود عصابة يتزعمها «حداية الأعرج» ذلك الإرهابى الخطير الذى بث الرعب والفزع فى نفوس المواطنين الفارين من وجه المستعمرين، فكان يتصيدهم، ويطارد كل من يتصدون للفرنسيين لدرجة أنه نصب المشانق ونكل بمن يمتنع عن دفع الدية، والاستجابة لمطالبه، ولعل قصد المؤلف من هذا الحوار الجانبى هو تصميم سليمان الحلبى على مقاومة الظلم عموماً، سواء فى شخصية حداية أو فى مقاومة المغير المستعمر فأجرى الحوار مع «حداية» نحو تحقيق العدل بالاحتجاج والمنطق، ثم تتدخل ابنة «حداية» فى الحوار وتميل إلى الشاب المثالى سليمان الحلبى تمهيداً للحدث الأكبر، حتى إذا ما علق الحلبى على مشنقة الفرنسيين كانت شافعة له عندهم، يقول الحلبى بصدد هذه العصابة «فى الأرض سلطة لا يحق لها الولاية، تصدر أحكاماً بلا سند شرعى، فى حين أنه لا عدل إلا بسند من الشرع، ولا يقوم الشرع إلا بالسلطة.. فأين من يفتينى فى ذلك؟»[1].

ومن المآخذ التى تؤخذ على الكاتب ميله إلى المبالغة فى تصوير حياة المصريين إبان الاحتلال الفرنسى تصويراً مثالياً، حيث الكل ينادى بالمبادئ السامية، والوطنية المثالية - لو استثنينا حداية الأعرج، لمنعة شخصية - ألم يكن ثمة واحد تحدثه نفسه بالخيانة أو السلطة تحت نير الاستعمار أو الحظوة بمنصب مرموق، مما جعلنا نحس بتدخل المؤلف فى تحريك الشخوص تدخلاً مباشراً ومؤثراً فى أحداث المسرحية وتطورها.

ولغة المسرحية هى الفصحى السهلة المبسطة فقد استقاها المؤلف من الأصالة اللغوية النابعة من رواد الأزهر دارسين ومدرسين وثوريين ومتحمسين إلا أن الجنود الفرنسيين كانوا

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٥.

يتحدثون بها وكأنها لغتهم، ولم نلمس فى نطقهم خطأ شائعاً أو لكنة أو ترقيقاً أو تفخيماً، إلا أن ذلك يصغر ويتضاءل بجانب الشعور القومى الملتهب والوطنية الخالدة المتفجرة فى ذلك البطل الذى دفعه حبه للحرية والاستغلال أن يقتل كليبر ويحقق رغبته فى العدالة المطلقة لقومه، فكثيراً ما يكون الإجرام وسيلة لتحقيق هذه العدالة.

الفكر الاشتراكى
والمسرحية السياسية

فى بداية القرن العشرين طالعنا المذهب الاشتراكى بدلالاته التى تعبر عن أحاسيس الروس من خلال النقد الواقعى والموضوعى، وإذا كان هناك ارتباط بين المذهب الاشتراكى - كمذهب سياسي - وبين الأدب المسرحى الاشتراكى فإنه يتمثل فى التصاق المسرح بالشعب وجمهور العاملين من الكادحين والفقراء، ومحاولة إبراز حياتهم الخاصة، وما يعانون منه على خشبة المسرح عن طريق التمثيل والتجسيد لهذه المعاناة، وتصوير الاشتراكية وقوانينها بأنها هى المنفذ الوحيد لسلامة هؤلاء المكافحين، والأمل فى تحقيق حياة أفضل وأسعد، سواء من خلال هذه القوانين الاشتراكية التى يصدرها المجتمع الاشتراكى، خاصة مسرحه الذى حدد له رسالته ومنهجه اللذين يرسمان له خطة العمل، أو الارتباط بالأخلاقيات التى تحتمها قواعد المجتمع الاشتراكى، أو من خلال المحافظة على الجماهير المرتبطة به حالياً ارتباطاً تؤكده فنية العروض التى يقدمها ومشروعية أفكاره وتجاوبها نفسياً ووجدانياً مع البيئة الاشتراكية المعاصرة.

«إن أدبهم هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، وأن واقعيتهم وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله، إلا أن روحها روح متفائلة، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتى بالخير، وأن يضحى فى سبيله بكل شيء فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة»[1].

---

(١) د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ص ١٠٥، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.

والواقعية الاشتراكية جاءت نتيجة تطوير للواقعية النقدية وقد ظهر اسم «جوركي» مقترناً بها ولكنها تأصلت بعد ذلك فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، ومن ثم تطرفت إلى سائر دول العالم بعد ذلك، حتى أصبحت الرجعية والتقدمية لعبتها المفضلة.

والمسرح الاشتراكى نشأ وترعرع فى أحضان الفكر الاشتراكى - كما هو واضح من تسميته- وأياً كانت الاختلافات القائمة فى النظم الخاصة بهذه الدول، فإن المسرح الاشتراكى ظاهرة اجتماعية لها دلالتها وعلامتها المميزة، فضلاً عن تأثيرها الخاص، لارتباطه بالفكر والثقافة والفن والوجدان، والاتصال المباشر بالجماهير العريضة[1].

والحقيقة أن الدول التى سبقتنا فى مجال المسرح الاشتراكى سواء فى تشيكوسلوفاكيا أو ألمانيا والمجر وبولندا ورومانيا وروسيا، حين أعدت للمسرح الاشتراكى عدته، قامت بعملية التأميم للمسارح الخاصة وضمتها إليها وأطلقت عليها «المسرح القومي» وكما حدث فى مصر إبان ثورة يوليو ١٩٥٢م حين أمم رئيسها هذه المسارح، وكان يرمى إلى تخليصها من الجمود الذى خيم عليها من النظامين الرأسمالى والإقطاعى، فأعدت الدولة وجوهاً جديدة تواكب روح الثورة لإدارة هذه المسارح، وضيقت الخناق على السيطرة التى كان يمارسها مديروا الفرق الرأسمالية ومن والاهم من العاملين فى المسرح حتى أمكنها التخلص من هذه القيادات.

وتسابق المسرحيون فى التعبير عن فلسفة الثورة الاشتراكية المصرية مسجلين هزات المجتمع الجديدة، حيث عرفوا طرازاً حديثاً من رجال الأعمال والشركات ونوهوا بجمود النظام الإقطاعى والرأسمالى واستجابوا لسرعة التقلبات السياسية ومقتضيات الحياة العصرية، واهتموا بقضايا المرأة ومشاركتها فى وضع قوائم المجتمع الجديد وترسيخها، يقول توفيق الحكيم «وأول ما لفت نظرى وأنا أراجع قضية المرأة بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفى من حركة السفور التى نشطت فى ذلك الحين. . . والأيام قد أثبتت أن سفور

---

(١) انظر المسرح الاشتراكي للدكتور كمال عيد، ص ٤٠ وما بعدها.

المرأة لم يؤثر فى فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية بسبب الاختلاط فقد يكون موضع اعتذار، وإنى أترك تقدير هذا الخطر ودرجته لرجال الإحصاء الاجتماعى، أما ما يمكن أن تؤدى إليه نهضة المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل وحمله على ما يكره أو ما ليس من شأنه.. فهذا أمر ترفضه المجتمعات الحديثة والشعوب المتحضرة»[1].

وتتلخص فلسفة المسرح الاشتراكى فى مصر فى أنها ظاهرة اجتماعية يجب أن تنبع من المجتمع الاشتراكى الذى يمد المسرح بالقوتين المادية والمعنوية مالاً وبناءً وتدعيماً ومنهجاً ورسالة، ومن ثم فهى تنشد أولاً وأخيراً خدمة هذا المجتمع عن طريق ما يكتبه المسرحيون الاشتراكيون، وما يعرضه العاملون، وما يحتذيه كل منهم من أخلاقيات تمثل الريادة الاشتراكية والتعاون المثمر، والمعاملات القائمة على تذويب الفوارق بين الطبقات والارتفاع بمستوى الفرد والمؤسسات، والعمل الجاد لتحقيق وجود الإنسان المصرى فى العصر الحديث.

وقد فرغت الدولة عدداً وفيراً من الكتاب والأدباء من يرجى منهم المدد الفكرى الاشتراكي. وأوفدت الكثير من أبنائها إلى مراكز الدراسات الاشتراكية والاجتماعية والسياسية فى الدول الاشتراكية، وتركت لهم حرية الكفاية وحرية اختيار الموضوعات التى يرونها صالحة للغذاء الفكرى الاشتراكى تمهيداً لعرضها على المسرح القومى فى صورة شائقة.

وليس عجيباً أن نرى كاتباً كتوفيق الحكيم يطور كتابته لتجمع بين الفكر الاجتماعى والفكر الاشتراكى، فكتب بعد قيام ثورة يوليو مسرحيات تتسم بروح الاشتراكية وفلسفة العصر التى تنادى بأن العمل حق، والعمل شرف، والعمل واجب، وجاءت مسرحيته «الرباط المقدس» أدباً مقروءاً ثم مسرحت ومثلت على خشبة المسرح، واختطفتها الخيالة «فيلما» والحقيقة أن هذا العمل الدرامى يجمع بين لذة القراءة ومتعة المشاهدة، لأن أفكاره

---

(١) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، المقدمة ص ٥، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٢م.

الذهنية تجسدت فى مادة حسية حية، وظهرت فى صورة اللحم والدم اللذين يمنحانها الحرارة والحياة والحركة «وفى الكتاب صفحات من خطرات الفكر، ووثبات الغريزة، وسبحات النفس الواحدة، يقل نظيرها فى كل ما سجله الأدب العربى الحديث[1].

ومضمون المسرحية قد طرح قضية المرأة التى تخون زوجها، وتنادى بمساواتها بالرجل فى هذه الخيانة، امرأة منحرفة تدعوها نوازع اللحم والدم والشباب والفراغ فتستجيب، وتغريها بدعة العصر، ويزين لها التمدن والتحضر والتشدق بالحرية المطلقة فتنغمس حتى تغرق فى ظل الحضارة الزائفة، وهى فى كل ما ارتكبته تقنع نفسها بأنه لا يعدو أن يكون شيئاً عادياً، لا يقوض بيتاً ولا يحطم عشاً، ولا يؤنب ضميراً.

وأما زوجها المخدوع فقد بعث فى رحلة تعليمية إلى أوربا، واطلع على أحدث النظم هناك، ولم تغيره الحضارة، أو تجرفه المدنية، فحافظ على نفسه وسمعته وكرامته، عرف حقوق زوجته كاملة غير منقوصة فى حدود فطرته السوية وتقاليده الشريفة، وديانته الإسلامية، حتى ضاقت به زوجته، وتاقت نفسها إلى المغامرة والخروج من أغلال الأسرة المخيمة عليها.

ولما كانت الزوجة المضللة على دراية بالقراءة والأدب، فقد تعرفت على «راهب الفكر» كاتب القصص والمقالات التى تقرؤها وتعجب بها، حتى توثقت الصلة بينهما وأصبحت فى نظر راهب الفكر قديسة أو حورية من حوارى عيسى السلام.

وتعلو العقدة وتهبط حتى تصل إلى الذروة، ويكشف الزوج خيانتها عن طريق مذكراتها الت تكتبها، ووصفت فيها كل متعة وخلوة ولقيه وصفاً حسياً رقيقاً ورخيصاً، وبالتالى يعرض مشكلته على صديق الأسرة وناصحها الأمين «راهب الفكر» فتسقط القديسة من نظره ويحتقرها ويغير سلوكه إزاءها، وتحس الزوجة بهذا التغيير من جانبه، والانقلاب من جانب زوجها المخدوع فتعتريها فكرة شيطانية وتنصب حبالها وتحيك نسيج

---

(١) سيد قطب : كتب وشخصيات ، ص ١٢٧ ، دار الشروق، بيروت، ط٢، عام ١٩٨١م.

مصيدتها جبال راهب الفكر، بعطرها العبق النفاذ، وأنوثتها الصارخة، وشبابها المتجدد ويستجيب الراهب لنداء الغريزة، ولولا تدخل القدر لتم كل شيء فى عالم الحس بعد أن سجل فى عالم الفكر.

وتأتى لحظة التنوير وتحل عقدة المسرحية بانتحار الزوج، حيث ظل يعانى مرارة الغيرة، وهواجس الريب والشكوك، والحيرة والتذبذب بين الانتحار والانتقام.

وحوار المسرحية زاهر بالفصحى الموحية والأساليب السهلة ذات الظلال المفعمة بالمحسنات البديعية والصور البيانية ، حتى كادت أن تصير نظماً موجزاً خالياً من النبرة الخطابية والحكم الوعظية.

الزوجة :ولماذا لم تتكلم بهذه الحماسة عن خيانة الأزواج؟

راهب الفكر :لم أبح للزوج أن يخون زوجته . .

الزوجة :وإذا خانها . . أليس لها الحق أن تخونه؟

راهب الفكر :بلى!![1]

الزوجة :النغمة القديمة التى نسمعها من الرجال، تبيحون لأنفسكم ما تحرمونه علينا . . لأنكم أنتم السادة ونحن الإماء.

راهب الفكر :بل لأن الرجل هو الذى يعرق، والمرأة هى التى تنفق، أكدحى كما يكدح زوجك وأعرقى كما يعرق، فإذا تساوينا فى التضحيات تساويتما فى الحقوق - لا أقول إن الرجل يجب أن يخون، ولكنه إذا خان من ماله، ولكن الزوجة تخون من مال زوجها.

الزوجة :إذا حدث ذلك فلن تكون هنالك حياة زوجية، ولن يكون لها محل على الإطلاق.

---

(١) هكذا وردت والصواب : نعم .

راهب الفكر : ولن تكون للخيانة عندكن لذة وطعم، إذا لم يكن الزوج هو الضحية والفريسة.

الزوجة : يالك من خبيث!.[1]

ولنا تحفظ على هذه الخاتمة التى وضعها الكاتب نهاية لمسرحيته مؤداه أن من أسهل الحلول وأقربها التخلص من طرفى المشكلة أو أحد طرفيها، ولو أن كل إنسان - فشل فى حياته الزوجيه، وعجز عن مقاومته الأنواء وأعباء المعيشة- يقدم على الانتحار لتقوقع العالم، وتخلص من نصف سكانه ولتلاشت الآمال وعم الكون فساد وخراب واضطراب.

ثم إن الانتحار لا يقبل عليه إلا ضعفاء النفوس وناقصو الأهلية والعقول، وفاسدوا الهمم وعديموا الإيمان، وليست الحياة قاصرة على امرأة فاجرة وخيانة مستترة أو علانية، بل فيها السويات من النساء والحافظات والقانتات، وحتى لا يتأثر القراء - كهذه الزوجة القارئة - بهذه الظاهرة، التى تمثل مرضاً من أمراض العصر - وحتى لا يتأثروا، على الكاتب أن يبتكر حلولاً إيجابية تدفع إلى العمل، وتحث على التمسك بالمثل والقيم وتوحى بالأسوة الحسنة والقدوة الطيبة.

وأخيراً كيف يبيح المؤلف للرجل أن يخون زوجته سواء من ماله أو من مالها؟ إن الخيانة جريمة لا تغتفر ولا تقرها الأديان وينكرها العرف والعادة.

وكتب الأستاذ الحكيم مسرحية «الصفقة» وهى مسرحية تندرج تحت ما يسمونه «المسرح الشامل» لأنه مزج فيها التمثيل بالرقص والغناء والفلوكلور واختار لها القرية المصرية مكاناً وعاداتها وتقاليدها وما طرأ عليها قبل الثورة زماناً، واعتصام نسائها ورجالها بتراث الآباء والأجداد وتمسكهم بالشرف وأسس الحياة الكريمة هدفاً ومضموناً.

---

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ص ١٧، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٧م.

ومضمون المسرحية يصور حال الفلاحين قبل الثورة يوم كانوا يضطهدون من كبار الإقطاعيين والرجعيين، وتفزعهم أطماعهم وحرصهم على احتكار أراضيهم الزراعية وجشعهم واستغلال نتاجهم ومحاصيلهم . . فهذه إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرر بيع تفتيش من أراضيها فى إحدى قرى الريف، فيتضافر أهل القرية على شرائه ليقسموه فيما بينهم ويجمعون لذلك المال، غير أنهم يسمعون بقدم إقطاعى قريتهم «حامد بك» لزيارتها فيقع فى وهمهم أنه قادم لمعاينة التفتيش وشرائه من الشركة - مع أنه قدم لأمر آخر ولا علم له بعزم الشركة على بيع تفتشيها- ويجتهد الفلاحون فى جمع بعض المال ليقدموه هدية إلى هذا الإقطاعى، أو كرشوة مقنعة ليترك لهم الأرض ولا يدخل منافساً لهم فى شرائها، غير أن «حامد بك» لا يكاد يعلم بوجود الصفقة حتى يتيقظ جشعه وتتحرك فيه غريزة حب الاقتناء ويطلب المزيد من المال والمتعة الجنسية ويقع اختياره على فتاة ريفية راقت فى عينه بحجة أنه فى حاجة إلى من يقوم بخدمة أطفاله، ويذعن الفلاحون لمطالبه، ولكن الفتاة تعتذر بالمرض وتتظاهر بإصابتها بالكوليرا، فيخشى على نفسه وأطفاله فيتركها لخطيبها، ويحظى الفلاحون مجتمعين بالفوز وامتلاك الأرض بحسن تعاونهم واتحادهم وتوزيعها بينهم توزيعاً يشوبه العدل، وتحدوه الاشتراكية.

وكتب المؤلف بياناً فى آخر المسرحية يوضح فيه سبب كتابته لهذه المسرحية بعيداً عما ألفه الناس فى المسرحيات من إضحاك مغرق أو بكاء مضجع يقول فيه «هذه المشكلة خاصة بنا وبمسرحنا وهى المسئولة إلى حد ما عن التخلف الملحوظ فى الفن المسرحى، فالمسرحية التى اعتاد جمهورنا التصفيق لها إما أن تكون مضحكة مفرطة فى الإضحاك بالنكات اللفظية والحركة المفتعلة والشخصيات الكاريكاتيرية، وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء، والمواقف التى تستجدى الدموع والتأثير السريع، وفى الحالتين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقى، فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا فنجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعى الذى لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء، ذلك النوع الذى نعرض عليه الحياة فى حقيقتها والأشخاص فى واقعهم - وإذا استطاعت مسرحية مثل الصفقة ، لم تكتب

لتضحك أو تبكى - أن ترضى الجمهور بإخراج طيب طبيعى وتمثيل واقعى بلا نكتة أو مبالغة فإن هذه التجربة قد تملأنا أملاً فى المستقبل »[1].

وفلسفة الحكيم فى المسرحية تتمشى مع الطابع العام للمجتمع المصرى آنذاك، وتمهد للروح الاشتراكية التى نادت بها الحكومة على الرغم من الطابع التقليدى الذى شاع فى ثنايا المسرحية».

الفلاحون : «يلحون» ندبح الدبيحة يامعلم شنودة.

شنــــودة : «وهو منهمك فى فحص الورقة» صبركم على صبركم.

الفلاحون : كلنا دفعنا يامعلم شنودة.

شنــــودة : «صائحاً» حلمكم . . حلمكم لحين مراجعة الكشف.

الفلاحون : «يزومون» آه من الكشف . . ومراجعة الكشف . .

شنــــودة : طبعاً . . مراجعة الكشف شيء لابد منه . . لابد أمر على الأسماء كلها وأحضر المبالغ المدفوعة، وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع والصفقة تبطل.

عوضيــن : حصل وسبق قلت لنا، وبعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازى والمزمار ونعملها فرحة العمر.

سعداوي : «وهو بين يدى الحلاق والصابون على وجهه . . كل شيء جاهز . . الغوازى والمزمار والعجل والسكين، حتى التعليقة نصبناها قدامك».

الفلاحون : «بجوار التعليقة» ندبح الدبيحة!!.

---

(١) توفيق الحكيم : «الصفقة» ص ١٥٨ ، المطبعة النموذجية - القاهرة ، ١٩٥٥م.

شنـــودة : وآخرتها ياناس . . الدبيحة . . الدبيحة . . قلت لكم اصبروا على ما أراجع . . امهلونى دقيقة . . العجلة من الشيطان .

عوضيـــن : مراجعتك طالت يامعلم . .

الفلاحون : خلصنا يامعلم وكمل جميلك وفرحنا . .

شنـــودة : كل غرضى أفرحكم . . لكن المسألة بالأصول . . يعجبكم أنى أفرحكم قبل الأوان . . وبعد الدبح والطبل والزمر يتضح أن المبلغ ناقص وتصبح الصفقة لاغية .

الجميـــع : «فى شبه ذعر» لاغية[1] .

ولغة المسرحية أطلق عليها «الحكيم» اللغة الثالثة ومن رأيه أن اللغة كل لا تتجزأ ، وفى وسع اللغة العربية أن يقرأها كل على حسب لهجته فى هذه المسرحية ، بل يستطيع أن ينطق بها الأشخاص فى كل إقليم وكل قطر وفى كل جيل ، فهى مكتوبة بلغة خاصة ومرسومة لهذا الغرض .

«كان لا بد لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى ، وهو فى نفس الوقت - ما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا تتنافى مع طبائعهم ولا جو حياتهم»[2] .

ومسرحية «عسكر وحرامية» لألفريد فرج سلك فيها مسلكاً كوميدياً راقياً غلب على طابع المؤلف حتى عرف به فى تأويلاته للأحداث التاريخية والوقائع السياسية فى ضوء القضايا المعاصرة ، فكتب «حلاق بغداد» وسليمان الحلبى وتتخلص فلسفته فى أن إنسان الماضى لم يختلف كثيراً عن إنسان الحاضر ولذلك استطاع بتحليله التاريخى أن يثمر تجديداً وإحياءً لمجتمع الإنسان المصرى فى الزمن الماضى وإعاشته حياته الحاضرة ، معللاً أن

---

(١) توفيق الحكيم : «الصفقة» ، مرجع سابق .

(٢) توفيق الحكيم : «الصفقة» ، مرجع سابق .

المصرى المعاصر إذا ما درس ماضيه وعرف أسراره أعانه على فهم حاضره ومستقبله ومن ثم اتجه الفريد فرج إلى التاريخ يستقى منه موضوعات مسرحياته والأدب الشعبى يستمد من أفكاره ما يثرى أعماله الدرامية باعتبار أن التجارب التاريخية والأسطورية قد لا تختلف كثيراً عن التجارب المعاصرة، فهى جميعاً تجارب إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغى من حقائق النفس البشرية.

والمسرحية التى أمامنا فيها نوع من الإلتزام بقضايا المجتمع المصرى وواقعه المعاصر وتصوره فى مرحلة تاريخية هامة، وتحوله إلى نظام اشتراكى بعد أن تخلص من بقايا الوضع الطبقى القديم، بما فيه من حيل انتهازية، وأساليب فردية، فالمسرحية بإيجاز تقول: إن الرقابة الشعبية والاتحاد الاشتراكي هما الضمان الحيقيق لتحقيق الكفاية والعدل، وحماية مكاسب الشعب الثورية سياسية واجتماعية واقتصادية.

فمضمون المسرحية قد جعل كل الناس عسكرا، كل المواطنين أصحاب الضمائر الحية وكل العمال الواعين، والفلاحين والمثقفين، كل هؤلاء حددت المسرحية رسالتهم فى القبض على من تسول له نفسه سرقة موارد الدولة العامة، والوقوف - بحزم- أمام الانتهازيين والمستغلين الذين يعبثون بمقدرات الشعوب وأقواتها، سواء فى وحدة من وحدات الجمعية الاستهلاكية، أو مؤسسة اشتراكية أو شركة من الشركات العمومية.

والشخوص فى المسرحية منوعة وعديدة تمثل جيل طبقات المجتمع وطوائفه، فهناك النبيه النزيه كاتب المشتريات «أمين» اشتراكى متعصب، وهناك «أحمد المليان» متعهد توزيع الخضار، الذى امتلأ جيبه رشاوى، واكتظ كرشه سحقاً وبهتاناً، وعلا صيته بسبب ثرائه المفاجئ واستغلاله وتلاعبه بأقوات الشعب، وهنالك «توفيق السالك» سكرتير الإدارة، ذلك الوصولى النهاز الذى يبيع ضميره وشرفه من أجل الترقيات التى لا تسمن ولا تغنى من جوع، ويمكن أن يفعل الكثير حتى يصعد السلم الوظيفى، وهناك «ميمي» الموظفة بالوحدة والتى تستغل نفوذ خالها رئيس مجلس الإدارة، لتفرض سيطرتها على الموظفين. . وهناك مفتش التحقيقات الذى يتقاسم الرشاوى مع سكرتير التحقيقات. . وأخيراً هناك العامل الكادح المتحمس للنضال من أجل مكاسب العاملين.

كل أولئك يمثلون شريحة من شرائح المجتمع تحت ظلال إحدى الجمعيات الاستهلاكية، فالصراع بينهم صراع مادى تتنازعه المصالح الخاصة، والحزبيات البغيضة وفساد الذمم وخراب النفوس.

ولغة المسرحية هى اللغة الدارجة التى تكثر فيها الألفاظ المبتذلة والمنولوجات «التى لا تفيد» و «الديالوج» المشبع بروح الجدل والمرارة، والأساليب التى تنم عن رغبة فى الكسب غير المشروع، والذى حفزنا إلى دراسة المسرحية هو اتجاهها الذى تمثله عن طريق المذهب الاشتراكى ونظامه الذى عم مصر فى فترة من تاريخ حياتها.

ولقد حاول الكاتب أن يصوغ أسلوبها صياغة واقعية فأوغل فى اختيار الألفاظ المبتذلة مثل «يبتاع القرع، يابتاع الكوسة»[1].

والصراع بين العسكر والحرامية صراع حوارى قائم بين الشخوص وعلى أشد ما تكون ما تكون القوة، بين من يحصل على قوته بطريقة ما، وبين من لم يستطيع الحصول عليه، وقد فضح جزء كبير منه طريقة انتخاب أعضاء الوحدة، وصورها فى تكالبها ميدان قتال يحتدم فيه الشريف والدنئ والاشتراكى المتعصب والانتهازى المتسلق، والتكتلات التى تزعم الحفاظ على المكاسب الثورية، إلا أنه صراع مادى فردى خلا من الخط النفسى الذى يجمع بين الشخوص ليطور الحدث، أو على الأقل ليعتمل داخل كل نفس على حده.

---

(١) ألفريد فرج: عسكر وحرامية، ص ٧٦، مسرحيات مختارة - الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٧٣م.

المعالجة السياسية وأدب المقاومة

منذ الحرب العالمية الأولى والعرب يحسون بوطأة الحكم التركى على معظم بلادهم، وقد هدفت النزعة التركية إلى تتريك العناصر الخاضعة للدول العثمانية . . . وظلت مصر ترزح تحت نير الاستعمار البريطانى بعد الاحتلال التركى، وعبثاً حاولت الدول العربية الحصول على استقلالها وحرياتها بعد هذه الحرب . . وبقيت فكرة القومية العربية حلماً يتغنى به الشعراء وتجرى به أقلام الأدباء ولاسيما بعد أن رأوا تفتيتها إلى دويلات صغيرة وسيطرة القوات البريطانية والفرنسية عليها .

ومهما يكن من أمر فقد انكمش هذا الاستعمار بعد الحرب الكبرى الثانية واندحر شيئاً فشيئاً أمام موجات الحرية التى طغت فوق القارتين الآسيوية والأفريقية، وعلى المحيط العربى كانت نكبة فلسطين نذيراً ألهب الشعوب العربية وأشاع فيها ألواناً من القلق والإضطراب أثمر سلوكاً متبايناً فى العمل والنضال .

وعلى المحيط المصرى أشرق فجر جديد فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢م وفتح المسرح القومى أبوابه مجاناً لكل طوائف الشعب ليشاهدوا على خشبة المسرح صوراً من الكفاح الشعبى لأدب المقاومة، وصوراً من مقاومة الاستعمار والإقطاع، وتطور المجتمع المصري . . والإنسان يرتبط بمجتمعه والمسرح تعبير صادق عن حياته وأمله، وظهرت من المسرحيات الوطنية وأدب المقاومة «مسرحية . . » «كفاح الشعب» لمحمد محمود شعبان وأنور فتح الله «ومسمار حجا» لعلى أحمد باكثير، و«دنشواى الحمراء» لخليل الرحيمى و«صوت مصر» لألفريد فرج و « معركة بورسعيد» لعبد الرحمن خليل .

وهكذا أمدت الثورة أفكار المسرحيين بمدد جديد، وأوحت إليهم بالمعارك التى خاضتها فى أعوام ٥٦، ٦٧، ١٩٧٣م بروح النضال وحلاوة المقاومة والتلذذ بالنصر، فجاء نتاجهم متفاعلاً مع الحياة الجديدة ومتجاوباً مع متطلباتها، فظهرت مسرحية «السبنسة» لسعد الدين وهبة وقد صور فيها مزيداً من الاشتراكية والرمزية، و «كوبرى الناموس» التى ركز فيها على توقع الخلاص من الإقطاع والرجعية والبيروقراطية على يد قادة الثورة، ومسرحية «المحروسة» التى صور فيها فساد العهد البائد، وإهدار كرامة القانون والدستور ومسرحية «القضية» للطفى الخولى التى تناول فيها مسألة الإصلاح الاجتماعي.

هل يأتى عن طريق التغيير الشامل والثورة؟.. أم عن طريق التشريع والقانون، وأى الطرق تسلك للنهوض بالبلد؟.. وتوالت مؤلفات توفيق الحكيم السياسية والاشتراكية «كالسلطان الحائر»، «الأيدى الناعمة» و «الصفقة».

على أية حال فإن جميع هؤلاء المسرحيين - على اختلاف ألوانهم ومشاربهم، وعاداتهم وتقاليدهم وتكوينهم الاجتماعى والثقافى والسياسى - يربطهم شيء واحد يمكن أن تسميه الحضارة أو الوظيفة أو الإنسانية أو المشاركة الوجدانية.

ومسرحية «سقوط فرعون» لألفريد فرج من النوع المسرحى ذى القضايا العديدة، فهى على الرغم من أنها مسرحية ذهنية إلا أن الطابع الغالب عليها هو قضية الحرب والسلام، فالفرعون اخناتون الذى عرف فى تاريخ مصر القديم بالدعوة إلى التوحيد والتمسك بالمثالية الأخلاقية، يصورة الكاتب محباً للسلام ومنفراً للحرب، وفى سبيل ذلك يبذل الجهد الجهيد، وينشب الصراع بينه وبين الكهنة، ولما لم يستطع لكهنة تحويله عن وجهته أغروا قائد جيشه فى ذكاء ولباقة بالتمسك بسياسة الحرب لقمع المستعمرات والمشاغبين، ونجحوا فى ذلك حتى أغروا «نفرتيتي» «زوجة أخناتون» بذلك.

ويتسرب خبر المؤامرة إلى «إخناتون» فيسجن قائد جيشه وزوجته ولكن القائد لم يمكث كثيراً فى السجن حيث هرب ليقود الجيش إلى الحرب ويدرك أخناتون بعد ذلك أن

سياسة السلام التى يدعو إليها تصبح مستحيلة فيتنازل عن الملك لابنه الأكبر، ويتفرغ هو إلى الدعوة إلى المحبة والإخاء والسلام كنبى من الأنبياء، أو مصلح من المصلحين.

ويحتدم الصراع بين أبناء الشعب على لسان شاعر الفرعون الأكبر «أخناتون» الذى يمثل رأى السلطة العليا ومجموعة من الشعب، ويحتدم النقاش بينهم وبين الكاهن الأكبر الذى يمثل السلطة الدينية والمجموعة الأخرى من الشعب وتقوم حرب أهلية، ويقتل فرعون فى هذه المعركة ويخلفه أخوه الأصغر «توت عنخ آمون»، الذى ينتهى به الأمر إلى الرجوع إلى كهنة آمون ويخضع لهم، وتنتصر سياسة الحرب والعدوان على سياسة السلم والسلام.

والقارئ للمسرحية يحسن أنها مبتورة لا قيمة لها، وإنما تسير فى خط متعرج غير صاعد أو مطور للحدث، وفصولها الأربعة تعالج القضية قضية السلم والسلام، فصلاً بعد فصل، ثم تعود إلى القضية نفسها من جديد، وهكذا دواليك.

ولغة المسرحية فصحى سليمة من الأخطاء فى معظمها، إلا أن الطابع الخطابى قد تغلب على البناء الدرامى حتى يخيل إلى من يشاهدها أنها حوارية غنائية ذات قيمة أدبية، والعمل الدرامى لابد له من الجمع بين القيمة الأدبية والأصول المسرحية، فلو أن الكاتب بفطنته اقتصر على تصوير مأساة «أخناتون» أو خلق صراع داخلى فى نفسية البطل لجاء البناء محكماً وتغير الحكم على المسرحية.

وهناك محاور ثلاثة تسير جنباً إلى جنب فى المسرحية: أخناتون ودعوته إلى السلام المطلق، وكهنة آمون وأتباعهم يدعون إلى فكرة الحرب العدوانية بغية المحافظة على المستعمرات بالقوة، والمحافظة على مصالحهم ومكاسبهم من جانب آخر، وهناك المحور الثالث مؤداه أن الشعب يعتنق فكرة السلام المسلح وضرورة الالتجاء إلى الحرب فقط عندما يتعرض الوطن للخطر[1] هذه المحاور الثلاث أثقلت على المشاهدين متابعتهم للسياق بسبب

---

(١) ألفريد فرج: «سقوط فرعون»، ص ٧٦، مسرحيات مختارة - الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة، د.ت.

الغموض الذى أعتراهم ، ولعدم توفر الصراع العنيف الناتج عن تعرض الوطن للخطر فعلاً.

ومسرحية «أبطال بلدنا» ليعقوب الشارونى تعد من المسرحيات التى تحوى صراعاً دراميا مشيراً ، فضلاً عن أنها قيمة أدبية تتربع على قمة أدب المقاومة فى المعارك الحربية ، فهى لم تتعرض لحوادث التاريخ وحسب ، بل هى قصة شعب قاوم جيشاً نظامياً ، وانتصر عليه انتصاراً ساحقاً على يد البطل «بدر الدين» رمز الكفاح الشعبي . وأحداث المسرحية تبدأ بنزول قوات الفرنسيين بالقرب من دمياط وأمامهم فى البر الغربى يعسكر ابن شيخ شيوخ المماليك الأمير «فخر الدين» ويتحرش الصليبيون بأهالى دمياط فى معركة غير متكافئة «فيقر» «فخر الدين» من المعركة منسحباً بمماليكه ، ليترك المدينة مكشوفة أمام العدو ، ويترك أهل دمياط مدينتهم بعد أن يشعلوا النيران فى مخازن الزاد والسلاح ، ويصحب «بدر الدين» شقيقته «بدرية» إلى المستنقعات المحيطة بالمدينة حيث يختبئان مع بعض زملاء الكفاح والمقاومة ، وهناك ينصب «بدر الدين» آلته التى تقذف كرات نارية بدأت بواسطتها حركة المقاومة والكفاح ، ويقبل الليل وينجح «بدر الدين» فى التسلل إلى خيمة الملك «لويس» حيث يلتقى بحبيبته «قطر الندى» التى كانت قد أسرها الصليبيون ، ويسمع تفاصيل خطة هجوم على المنصورة ، ثم يعود لينقلها إلى قواد الجيش المصري .

ويطالعنا الفصل الثانى فى منزل «بدر الدين» بالمنصورة وقد أصبح مركز التنظيم للقوات الشعبية وتدريبها ، وتحضر الملكة «شجرة الدر» إلى منزل الدين ويفاجئها «بدر الدين» يخبر هجوم الصليبيين ويقتل الأمير «فخر الدين» رغم أنه يخبرها بالخطة المتفق عليها لمواجهة الهجوم وتدور المعركة على النحو الذى رسمه «بدر الدين» وينصب الموت على الصليبيين فى المنصورة من كل نافذة وحصن وباب ومتراس .

وفى الفصل الثالث نرى فلول الجيش الصليبى المنهزم ، ويحضر الملك «لويس» وأمراؤه وأتباعه وقد نال منهم الإعياء والجوع والوباء كل منال ، ونفهم من الحوار أنه أرسل

إلى المصريين فى طلب الصلح ، وسرعان ما يرفض طلب الصلح ويتساءل الرسول فى استنكار :

«رجالكم يتساقطون قتلى وأسرى كأوراق الشجر ، ثم ترسل من يطلب أن نسلمكم بيت المقدس . . إننا لن نوقف الحرب حتى تلتزموا بأن تسلموا إلينا نصف إماراتكم على ساحل الشام وتأخذك رهينة ياملك الفرنسيس حتى يتم تسلمنا لها»[1] .

وتدخل شرذمة من الفرسان المصريين لأسر الجميع وعلى رأسهم الملك «لويس» ويدور المنظر الأخير فى دار ابن لقمان بالمنصورة حيث أسر «لويس» وتصل الملكة «مرجريت» بنفسها تحمل الفدية ، ويتقرر الإفراج عن الملك وأتباعه وفاء بالعهد ويختم «بدر الدين» بصوته الجهورى هذا المشهد قائلاً :

«عد إذن إلى شعبك . . . وقل له إنك أقبلت على رأس مائة وعشرين ألفاً من المقاتلين كلهم كبرياء . . فلم تعد إلا بين بضع مئات من الفرسان تركبون البغال بدل الخيول وتحملون القيود بدل الخيول معظمه سلاحاً قبل أن تدنس أقدامكم أرضه ، هو الذى سحق خيره رجالك ، ومنحك الحياة أنت وهؤلاء التابعين القلائل عودوا من حيث جئتم وليكن رحيلكم بلا عودة ، فالشعب العربى لن يهزم أبداً»[2] .

نلاحظ أن الكاتب قد ألتزم بالوقائع التاريخية داخل إطار فنى متماسك ، فابتكر شخصية «بدر الدين» وجعلها رمز الكفاح الشعبى ، وأضاف إلى التاريخ وقائع من صنع خياله كحضور الملكة «مرجريت» بنفسها لافتداء الملك «لويس» والحق أنه أبرز البطولة الشعبية فى المعركة وأشاد بشخصية «بدر الدين»العلمية حيث جعله صياغاً يعكف على الكتب والتجارب ويكتشف سلاحاً قوياً يشترك به فى المقاومة .

وحالفه التوفيق فى بناء شخصية «قطر الندى» حبيبة «بدر الدين» وإسهامها بدور فعال فى نقل أسرار تحصينات العدو إلى العدو إلى جيش بلادها ، ثم استشهادها فى سبيل ذلك .

---

(١) يعقوب الشاوروني : أبطال بلدنا ، ص ٩٧ ، الكتاب الماسي ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٤ .

وقد جعل المؤلف من شخصية «بطرس» رمزاً إلى إشراك المسيحيين فى المقاومة وتجسيد الارتباط الوثيق بين المسلمين والمسيحيين فى كل المعارك التى خاضها الشعب المصرى خلال تاريخه الطويل .

إلا أن ثمة تحفظات أهمها ألا ينطق الكاتب شخصياته إلا بالآراء والأفكار التى تتمشى مع وضعها وطبيعة تكوينها النفسى وتطور الحدث، فقد تجاهل الكاتب هذا المبدأ .

وهذه المبالغة الممقوتة فى تصوير خسة الصليبيين ودناءتهم أفقدتنا المتعة بلذة النصر عليهم .

ثم هذه السلسلة المتواصلة من المغامرات الناجحة «لبدر الدين» كالآلة التى نصبها وأصلى بها الصليبين ناراً حامية، وتسلله أثناء الليل إلى معسكرات الأعداء ويطول الحديث بينه وبين «قطر الندى» وذلك الأعرابى الذى طارد ثلاثة من الأعداء حتى ردوا إليه خزافة . . هذه المواقف والمغامرات المصطنعة من شأنها أن تقلل أهمية العمل الجدى وتدعو إلى السخرية والامتعاض .

وأخيراً ذلك الخطر النفسى والصراع الداخلى الناشب فى أعماق «لويس» ركزه المؤلف على الغيرة القاتلة على زوجته الفاتنة من عشاقها الكثيرين فهو لا يكف عن متابعة سيرها وتلمس أخبارها حتى فى أقسى المعارك الضارية . . أما كان الأولى أن يصور التلهف على النصر فى أول المعركة، ثم ينقلب إلى تصوير الجزائر والخسائر التى ألحقها بجيشه وعناده المقاتلون الشرفاء فى نهاية المعركة؟ .

وعلى أية حال فالمسرحية السياسية تصور جوانب مشكلة محددة سياسية أو اقتصادية بغية التأثير فى المشاهدين وإقناعهم بوجهة نظر محددة عن طريق خشبة المسرح التى تعتمد على كل أدوات التعبير الدرامى وضروبه الفنية» .

وقد أقبل الكثير من المسرحيين على إنتاج هذا النوع ولاسيما بعد ثورة يوليو١٩٥٢م يهدفون إلى إيقاظ المشاهدين وتعليمهم حقائق موارد بلادهم وطمع المستعمرين فيها

وكشف نوايا الاستعمار الحقيقية إزاء هذه الموارد وللمسرحية السياسية روافد عديدة منها : المشاكل العالمية والأحداث التى سجلها التاريخ قديماً وحديثاً، ومنها اندلاع الثورات الاقتصادية و "السياسية، ومنها النظم الاشتراكية والتقدمية ومنها قيام المؤسسات الدستورية .

وعلى ضوء هذه الروافد استقى المسرحيون مادتهم معتمدين على الرمزية أو الاقتطاف المباشر من التاريخ الحديث والقديم غير مهتمين بالفرد ومشاكله الخاصة، بل جعلوا نصب أعينهم معالجة المشاكل الجماعية التى تعانى منها الشخوص فى المسرحية، وتمس شغاف قلوب المشاهدين، وحتى فى تقديم حلول المشكلة وانفراج الأزمة لا يقدمونها كنتيجة طبيعية حتمية أو فنية أو تسلسل منطقى، بل يقدمونها على أنها هى الحل الذى حدث فعلاً، والحقيقة الواقعية التى لا مفر منها .

الفصل الخامس

المسرحية النثرية المعاصـرة
من منظـور فنى



توطئـــة :

هذا الفصل الأخير من البحث لا يعني بتاريخ الأدب المسرحي وتدوين اتجاهاته- فقد سبق ذلك في الفصول السابقة- بقدر ما يعني بالسمات الفنية للنصوص المسرحية المعاصرة، فالفصل محاولة لإلقاء الضوء على تأصيل المسرحية النثرية المصرية المعاصرة من منظور فني يتجسد في الإبداع الفني والتراث والبناء الدرامي وإيقاعاته الفنية والنفسية وما يتمثل فيها من حكاية وحدث وصراع وحبكة، وما اعترى المسرحية المعاصرة من تغيير في الحوار والشخوص والبطولة واللغة.

ويرى البحث أن منهج الدراسة لهذا الفصل ينبني على التحليل والنقد والمقارنة والإحالة إلى المسرحيات الواردة في البحث، حتى يتسنى استنباط أبرز ملامح المسرحية النثرية المصرية المعاصرة.

ولقد حرصنا على ألا تقف الدراسة في هذا الباب على إظهار السمات الفنية للمسرحية المعاصرة فحسب، بل تجاوزتها إلى جانب النقد وإظهار الجهد الذي بذله كبار المفكرين المسرحيين في مصر لترسيخ العمل الدرامي الحديث.

الإبداع الفنى والتفكير بالتراث في المسرحية المعاصرة

إن بعث الحياة فى حركة التأليف المسرحى يمهد طريق الإبداع فيه، وهاتان الدعامتان لا تتحققان إلا بإطلالة على التراث العربى والإسلامى، وحتى لا تكون ثمة أزمة فى التأليف المسرحى لابد أن يولد كتاب مسرحيون جدد، بصقلهم العلم ويزودهم التراث، وتمدهم التجربة، لكى يتسنى لهم أن ينطلقوا مسلحين خصيصاً للإبداع الفني.

والمسرحية المصرية المعاصرة التحمت بالحكايات الفولكورية أو الشعبية[1] واستقت مادتها من الأبطال الشجعان والشخوص التاريخية على مر العصور والأزمان، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال، وفقاً لمتطلبات الإبداع الفنى والمعالجة الدرامية بالتراث، فمثلاً قصة عنترة العبسى من أشهر الحكايات الشعبية تصور حبّه وتصور وقائعه القتالية، بعد أن لعب الخيال الشعبى فيها لعبته «إن هذه الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه، بل هى أيضاً مرآة أفكار الشعب وحكمته، وهى ذات هدف فقصة عنترة تحلل مشكلة البرق فى الجاهلية، وفضلاً عن هذا تبين أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحب والنسب، بل الشخصية والسجايا ولذا يجب أن تؤخذ جميع الحكايات الشعبية مأخذ

(١) من عيوب الأدب العربي التي تمت بصلة للأدب المسرحي قسمان: عربي أصيل: كأيام العرب وأخوان الصفا والمقامات ورسالة الغفران وحي بن يقظان وقصص الحيوان للجاحظ.
ومترجم دخيل: كألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والعيون اليواقظ ومجمع الأمثال.

الجد، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون فى ذلك الزمن التاريخى، وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية»[1].

والكاتب على سالم حين اقتبس من التراث الإغريقى مسرحيته «أنت اللى قتلت الوحش» استحدثها من «أوديب» وعكسها على القرن العشرين بصفة عامة، ووضع مصر بصفة خاصة حتى نكسة ١٩٦٧م فقد صور أوديب رجلاً بسيطاً مهاجراً إلى مدينة طيبة المصرية، وقد زعم أنه قتل وحشاً ليس له وجود، فيعجب الناس به ويتخذونه ملكاً عليهم، ثم يتزوج الملكة «بوكاستا» - وهى ليست أماً له، كما زعمت الأسطورة الإغريقية - ويتسم حكم أوديب بالعدالة المطلقة والمساواة التامة، فيحبه الشعب، وتنقلب صور المجتمع آنذاك إلى دولة حديثة متقدمة، وما يكاد ينعم أوديب المزيف بحالة استتباب الأمن فى البلاد وعبادة الناس له، حتى يظهر الوحش الحقيقى عند أبواب المملكة، ويهددها، ويدب الذعر بين المواطنين ويقف الإنتاج ويعم الخراب بسبب النكبة التى حلت، ويحاول أوديب أن يعترف للناس بحقيقة الوحش الأول، ولكن دوى جدوى، ويتحتم عليه أن يعلن للناس فى مؤتمر شعبى عام أنه كان طوال مدة حكمه أعمى، وأنه جعل رعاياه عمياناً كى يخلصهم من الفساد الذى استشرى فى البلاد، فساد البيروقراطية وزيف الأيدلوجية السياسية.

إن «على سالم» أقام علاقة بينه وبين التراث الإغريقى، فاغترف غرفة بيده، وقدمها للناس فى أسلوب عصرى متقدم، قدمها للمجتمع المصرى إسقاطاً لنظام الحكم وقتذاك ودعوة إلى هدم نمط القائد الذى يرتفع فوق مستوى البشر، ورغبة فى تطوير الإحساس بالاستقلال الفكرى والسياسى بين صفوف الشعب.

والمسرحية المصرية المعاصرة بحثت عن الأدب المسرحى الشعبى، فوجدت ملامحه المصرية الخالصة فى الممثل الجوال وشاعر الربابة، والحكواتى والراوى والمهرج، كل أولئك فى اللعبة المسرحية التى تتكشف كل أبعادها داخل ساحة القرية، وإشراك المتفرج داخل لعبة التشخيص دون رهبة من تخطى دور المتفرج إلى دور المشارك.

---

(٢) فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية ص٣٩ - القاهرة ١٩٦٤.

ومسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب، غوص فى أعماق ريفنا المصرى لاستخراج موضوع مصرى أصيل وتقديمه فى شكل جديد من أشكال المسرح المصرى، استجابة لإنشاء مسرح مصرى أصيل نابع من تاريخنا ومعتقداتنا وتقاليدنا، وسر نجاح المسرحية[1] هو تفردها بعرض قضية نابعة من قلب الشعب المصرى، فهى تتحدث عن مشكلة عامة تكاد تعم أهل الريف وتشمل قرانا المصرية، وتصور رغبات الفلاحين الدفينة، ومشاعر الألم عندهم والقلق الذى يعتريهم عندما تستبد بهم هذه الرغبات.

«لو استطاع كتابنا» المسرحيون وشعراؤنا الشبان أن يعرفوا «ما الدراما؟» بمجرد الحدس، لتقدم مسرحنا وشعرنا تقدماً لا نظير له، ولكن الحدس ليس إلا نوعاً من المعرفة العليا التى تستدعى إلماماً تاماً متمثلاً بالتراث، وتدريباً ذوقياً مرهفاً، ثم انطلاقاً حراً بعد ذلك»[2].

ومسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج، قصة من التراث العربى تعتمد على الثالوث: الزير سالم وجساس وهجرس، ثم الزوجة الأم «جليلة» والمعالجة الدرامية فيها لم تكتف بتقديم المادة التاريخية أو التراثية فى ثوب شائق فحسب، ولكنها حققت تفسيراً جديراً لعنصرى الصراع التقليدي: وهما الخير والشر، وجسدت مفهوماً سياسياً للصراع بين هجرس وجساس قاتل الزير سالم والزوج الثانى لجليلة، هذا المفهوم الجديد يغاير الصراع الذى عهدناه فى أسطورة «إيزيس وأوزوريس» بل يتطور الصراع إلى صراع المبادئ من أجل الفقر أو المعدمين.

وبراعة الكاتب فى تحويل تلك المفاهيم التراثية للحرب الانتقامية والأخذ للثأر، إلى حرب ذات معنى لملايين الكادحين فى محاولاتهم للتخلص من الأسياد وأذنابهم، وعلى هذا الأساس العصرى لا يصبح الانتقام التقليدى بالسيف أو الساطور ضرورياً كما تعرفه «مرة» تلك الأخت التى تمثل التقاليد الجامدة والعادات البالية داخل كل منا.

---

(١) انظر الفصل الأول من البحث.

(٢) صلاح عبد الصبور: مجلة المسرح - العدد الخامس - السنة الأولى ص ٥٣ أكتوبر ١٩٨١م.

إن الانتقام التقليدى وسفك الدماء وإثارة الأحقاد والضغائن التى تحركها مكائد العجائز من النساء، لم يعد كافياً للتخلص من «جساس» ولا يضمن لنا عدم ظهور جساس آخر . . وهذا هو المحرك الجديد الذى يعود به «هجرس» من المدينة، حيث تعلم دروس قواعد اللعبة لإقامة العدل وإحقاق الحق ورد المظالم لأهلها .

فالقواعد الجديدة للعبة الدرامية هى فى إيقاظ الناس وتحريك أحساسيهم ومشاعرهم، بتحريك هجرس الجديد فى داخل كل منا، ولأن هذا هو الكفيل الوحيد والضمان الأكيد لإبطال مفعول أسلحة «جساس» الخداعة، ومكايده الفتاكة، وهكذا يتحقق الانتقام الحقيقى، ويتم الثأر بكشف جساس وأسياده وتعريتهم تماماً، حينما يتحد الناس جميعاً ضدهم ويلفظونهم بصورة نهائية لا مناص منها .

إن المسرحية المصرية المعاصرة تؤكد أن معين التراث الروائى والقصصى والمسرحى زاخر لا ينضب، وأن استخدام الأسطورة فى العمل الدرامى محاولة للوصول إلى الأعماق النفسية وراء قناع الحياة، ومحاولة لأن تتعرف الجماعة على نفسها فى الأسطورة ، ومحاولة لتوحيد الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية طالما وجد الفنان الناضج والأديب العالم بتراثه والقادر على الإفادة من هذا الكنز الذى لا يفنى .

إن طبيعة العصر الذى نعيش فيه، والذى لا يعترف فى مجال الاتصال الثقافى -على الأقل- بالحدود الفاصلة بين الشعوب والأمم، تحتم على أدبنا العربى عامة، والمسرحى خاصة ألا يظل مكتفياً بالاتجاه صوب التراث العربى القديم أو النبع المحلى أو القومى فحسب، بل عليه أن يتطلع إلى العالم من حوله، ويتخطى كل الحدود والسدود السياسية والثقافية ويتغلب على قوانين الزمان والمكان بشتى المخترعات الحديثة، ليقيم العدالة والتوازن بين الأصالة والمعاصرة .

وإذا كان أمير الشعراء أحمد شوقى قد لجأ إلى التراث المصرى فى مسرحياته : «مصرع كليوباترة» و «قمبيز» و «على بك الكبير» فإنه لم يغفل التراث العربى فقد استقى منه مسرحياته : «مجنون ليلى» و «عنترة» و «أميرة الأندلس» .

وإذا كان عزيز أباظة قد استقى من التراث العربى «قيس ولبنى» و«العباسية» و«الناصر» و «شجرة الدر» و «غروب الأندلس» فإنه لم يغفل التراث الأسطورى فى مسرحيته «شهريار» والتراث المصرى المعاصر فى مسرحيته «أوراق الخريف».

نقول إذا كان الشاعران الكبيران قد سبقا - بعض المؤلفين المسرحيين النثريين - إلى التراث العربى والمصرى، فإن المسرحية النثرية المعاصرة، قد أكدت- ولا تزال - أن التراث- بجميع أنواعه- يستطيع أن يمدنا- بروافده- بما يعالج مشاكلنا العاطفية والنفسية والاقتصادية والسياسية.

الإيقاع النفسي
في المسرحية المصرية المعاصرة

إن سجية الإيقاع والاتزان في المسرحية أمر جوهري لحياتها بقدر ما هو أمر ضروري لحياة الجسم البشري، وبدونه تموت المسرحية وتفتقد حركتها وحيوتها الدرامية، وهذا الإيقاع ليس قاصراً على المسرحية فحسب، بل هو الركيزة الأساسية لجميع الفنون إذ يمنحها الانسجام الغامض المبهم بين كل أجزائها، ذلك الانسجام الذي يشبه الإيقاع الموسيقى الظاهر في اللحن والوزن والأداء، إنه موسيقى خفية، له أكبر الأثر في إبراز كلمات المسرحية ومضمونها والنفاذ بها إلى أسماع الجمهور وخلجات وجدانه.

وبناء على هذا يمكن أن نفرق بين العمل الدرامي والسرد الوصفي والخطب الرنانة الطنانة، والوعظ والإرشاد والتوجيه والتعليم، فالارتباط الحقيقي بين الجمهور والعمل الدرامي لا يتم إلا بالتنسيق والتجاوب، تنسيق بناء العمل أو تجاوب المشاهدين معه، والمتذوق لمسرحية «رحلة إلى الغد»[1] يلمس كيف تتفق الحركة النفسية وتتسق مع التطور والصراع والحدث لتكون في النهاية وحدة فنية متماسكة.

وعلى الرغم مما نلاحظه من معارضة الحكيم للتقدم العلمي، والتحذير منه، لأنه يصير الحياة آلية جافة خالية من العواطف والأحساسيس والمشاعر، وتقبل روح الخيال

---

(١) انظر الفصل الثاني من البحث «مسرحية رحلة إلى الغد».

والإبداع الأدبى، فإننا نلمس الإيقاع النفسى يشيع فى ثنايا المسرحية، فالمهندس والطبيب كلاهما تبدأ مشاعره بسيطة وهادئة، ثم تتطور عند تصميمها على إنقاذ مشروعيهما وتحقيق الهدف، مهما كلفهما ذلك من مشقة وتعب وعناء، سواء بطريقة مشروعة أو غير مشروعة.

وتجاوب النظارة مع المهندس، بعد أن يعلموا حالته الاقتصادية والعلمية ووقوف المال حجر عثرة أمام تنفيذ مشروعه يعلو ويرتفع حتى يودوا بأنفسهم إنقاذه من هذا المأزق ولكنه سرعان ما يزول ويختفى هذا التعاطف، وينقلب رأساً على عقب تجاه المهندس، بعد أن تتكشف لهم ألاعيبه ويتعرى لهم بطشه وفتكه بمن يصطادهن أو يوقعهن فى شباكه، ثم يعود التعاطف من جديد ويعلو التجاوب معه عندما يتولى قيادة الصاروخ ويتحمل تبعة صيانته وإصلاح العطب فوق كوكب مجهول موغل فى العلو وساحق فى البعد عن عالمنا الأرضي.

وهذا الطبيب القانع بحاضره عن مستقبله يعكس صورة حياة صنف من الناس نلمسهم فى حياتنا اليومية ونظرتهم إلى الأمور لا تعدو أقدامهم وهم يفلسفون مشقة النظر إلى الأمام والعمل للمستقبل بأن الغيب علمه عند الله وليس فى الإمكان أبدع مما كان - يشاركه النظارة فى ذلك ويتعاطفون معه لأنهم لا يؤمنون بالتقدم ولا يشجعون العلم والاختراع والتكنولوجيا الحديثة، بل ينشطون لإيقاف ذلك داعين إلى التمسك بالموروث من العادات والتقاليد وما وجدوا عليه آباءهم ﴿إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَىٰ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰ آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ﴾[1].

وقد سعى المؤلف جاهدا إلى شد انتباه النظارة ليستمر الخط النفسى بينهم وبين ما يجرى على خشبة المسرح، وخشية أن يتسرب الملل إلى نفوسهم أو الإحساس بالإنهيار، سعى إلى البلورة والتركيز على عدم الرضا عن حياة الدعه عن طريق استخدام أحسن

---

(١) القرآن الكريم: الآية ٢٣ من سورة الزخرف.

وسائل العلم الحديث التى صبت اللبن والقهوة والشاى والحساء وغيرها فى صنابير المنازل كالمياه .

واستعان المؤلف بكل ما هو جميل رائق ومؤثر شائق ، فحاول أن يجود صناعة النص الأدبى وحرص على توضيح الأسس التى حملت كلا الرجلين على أعتناق القتل الذى حدث . وبدافع إنسانى ونفسى بحت احتفظ بلحظة التنوير حتى النهاية وقد أعلنها الطبيب صائحاً وهو فى حالة نفسية راضية كل الرضا عن علمه وسلوكه وتصرفاته .

«سوف أعلن على الملأ بصراحة فى كل هذا الذى حدث . . سوف أقول للدنيا : إنى بعد ثلاثمائة عام وجدت كل شيء تغير إلا الخوف من الكلمة والانزعاج من الرأي»[1] .

وأحداث رحلة الغد «ليست مجرد سلسلة مترابطة البنيان محكمة الحلقات فحسب . وإنما هى قبل كل شيء حركة نفسية لها منطقها الخاص وطابعها المميز ، ووحدة شعور بين المحكوم عليهما بالإعدام والنظارة ، هذه الوحدة الحقيقية هى التى كيفت جوهر الموقف وجعلت المشاهدين يلتمسون العذر للمهندس والطبيب ، والنظر إلى الظروف الخاصة المصاحبة لاقتراف الجريمة» .

وما من شك فى أن المشاركة الواجدانية وتبادل الأحاسيس والمشاعر بين من فى الصاروخ وبين من يشاهدونه قد بلغت مداها لإيجاد حل للأزمة التى تورط فيها المهندس والطبيب بخراب الصاروخ ، فعندما يئس السجينان من إصلاحه يئس النظارة وعندما شعرا بالارتياح والاطمئنان والوصول إلى حل ازتاحت نفوس المشاهدين أيضاً ، وهكذا حتى توحد الفكر بين المسرح والنظارة واشتركوا جميعاً فى وحدة المصير ووحدة الهدف وأصبحت المشكلة مشكلتهم جميعاً بدأت بعيدة عنهم ولكنها انتهت بهم .

والإيقاع النفسى فى مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس بدأ مع بداية الحدث الدرامى قبل رفع الستار ، وذلك بإيهام المشاهد ببدء الحدث قبل رفع الستار رغم أن الحدث الحقيقى لم يبدأ بعد ، وذلك ليعده نفسياً لتقبل ما يدور فوق المنصة فقدم الموقف

(١) انظر المسرحية : الفصل الثاني من البحث .

دون افتتاحية وفوجىء المشاهد بأن الحوار قد بدأ قبل رفع الستار، وأن الشخصيات مستمرة فيه بعد رفع الستار وهذا الإيقاع النفسي ربط وجدان المتفرج بخط الصراع الأساسي وجعله يعيش بين حنايا الشكل الفني للمسرحية فعندما يرفع الستار يستمر الحوار بين «هنية» ممثلة الجيل القديم وبين ابنها «سعد» ممثل الجيل الجديد، الثائر على تقاليد الأسرة ومفاهيمها[1].

ويشتد النقاش ويحتدم الصراع بين الأم وابنها حول مشاكل المجتمع وأحداثه المعاصرة وقضاياه الوطنية بعد اندلاع الثورة المصرية، ومن خلال هذا الصراع الحوارى نستشف رأى المؤلف وتعاطفه مع الجيل الجديد وإن كنا نود أن يترك الموقف ينبىء عن نفسه ويتفاعل داخل نفسيات الشخوص حتى يقتنع المشاهد بالمنطق النفسى والفني.

ولكي يحقق المؤلف الإيقاع النفسى في المسرحية جعل تناقض الشخوص ينبع من داخلها الذاتى لتنبض بالحياة والحركة، وجسد الفكرة المثالية المجردة وانتقل بها إلى الواقعية المحسة، وربط مدلولاتها العقلية بالأحاسيس والمشاعر الوجدانية التى ظهرت فى سلوك «سعد» اندفاعاً وتهوراً لتلائم طاقته الشبابية التى تمثل الجيل الجديد.

وأحداث المسرحية تفرض على الشخوص أن تفعل ما تفعله دون أن - يدركوا سبباً لما يفعلون، ولكن عن طريق الإيقاع النفسى يدرك المتفرج ما تفعله الشخوص وما وراءها من دوافع عن طريق تتبع الخط النفسى المفسر للدوافع الخفية والأسباب المستترة وراء الأحداث واحتكاك الشخصيات ومناخها الاجتماعى والنفسي.

فهذا رب الأسرة «نصار» حين يعجز عن إقناع أبنائه وأبناء الجيل الجديد يحاول مقاومة اتجاهاتهم عن طريق علو الصوت والزجر والنهر والتلويح بالأيدى واهتزاز الكتفين[2] وهذه الحركات التى يأتيها هى صنيعة الأحداث المسرحية، وهذه الأحداث حركة نفسية لها منطق خاص من شأنه أن يربط بين الجمهور والمسرحية، فإذا ضعفت بسبب معالجة الكاتب لعمله

(١) انظر الفصل الرابع من البحث «مسرحية اللحظة الحرجة».

(٢) انظر المسرحية: مرجع سابق.. انظر الفصل الرابع من البحث.

أو اختيار الطريقة التى يعرض بها «كوميديا» أو «تراجيديا» بحيث لا يتناسب العرض وجلال الموقف سرعان ما يتلاشى التأثير على الجمهور ويحس الملل والسأم قد تسربا إلى نفسه .

وهذا موقف آخر يدلنا على تصلب الجيل القديم وعدم استطاعته مجاراة الجيل الجديد مما يضطره إلى الخداع أو الكذب أو التأجيل من خلال الإيقاع النفسى المجسد فى مطالبة «سوسن» بنت نصار «الصغرى وإلحاحها فى شراء حصان لتركبه ، والحصان يرمز إلى الانطلاق والتحرر من القيود وحينما بعجز «نصار» عن شرائه إذا به يمنيها ويعدها وعوداً كاذبة لشرائه ولكن إصرار سوسن على إحضار الحصان توا جعل والدها يدخل حجرة النون ويحضر مسنداً ويغطيه بجلباب مخطط زاعماً لابنته أنه حصان ، وتكشف البنت اللعبة وتواصل البكاء طلباً للحصان ، ويختلف الجيل القديم على نفسه بتدخل الأم لإقناع نصار أنه رب الأسرة والمفروض أن يلبى مطالب ابنته بمفهوم القديم فيخضع ويحضر الحصان ، ولكن سوسن ترفضه بحجة أنها تريد حصاناً حقيقياً يحقق لها رغبتها فى الانطلاق وذلك لا يتيسر فى شخص نصار لأنه لا يصلح أن يكون دافعاً ومحققاً لانطلاقة جديدة ، ومن ثم يحتم عليه الموقف النفسى أن يظل فى مكانه ويعجز عن تحقيق مطلب ابنته سوسن الذى يتمثل فى الثقافة والحضارة والمنطق والعقل وحرية الاختيار أو الرفض بينما نجد الجيل القديم فى الثقافة والحضارة والمنطق والعقل وحرية الاختيار أو الرفض بينما نجد الجيل القديم مكبلاً بالقيود المتمثلة فى الأنانية والإنعزالية والنظرة المحدودة .

ويظل الإيقاع النفسى فى المسرحية يتروح بين الخط المعنوى والخط المادى فكل أدوات منزل الحاج «نصار» تبدو فوق المنصة وقد أصبحت مستهلكة فالساعة التى تتصدر الصالون قديمه والأثاث يبدو متهالكاً والمنشار يعلوه الصدأ والحقيبة التى يضع فيها نصار كل ما يلزم أدوات النجارة تبدو من طراز موغل فى القدم ، والحديث بين الأخوين سعد ومسعد ، يتناول جوانب الشجاعة والإقدام والجرأة ، والصراع بين الإقدام والتراجع وبين الشجاعة والخوف وبين القوة والضعف لدرجة أن مسعد الذى يعد من التقليد بين والذى نشأ على نمط والديه يؤازر آراء سعد ويرى أن الجبان يموت فى اليوم مائة مرة بينما يموت الشجاع مرة

واحدة وأن حماية أرض الوطن فرض على الجيل الجديد لأن الجيل القديم تربى فى ظل الاستعمار الذى خيم على أرض الوطن قرناً من الزمن ومن ثم تتغير مفاهيمه بسهولة.

وذلك الصراع الذى يبلور النظرة الذاتية المتمركزة فى الأب نصار والنظرة الشمولية الممثلة فى الابن سعد ، لا يفتأ الإيقاع النفسى يغذيه ويمده بعاطفة الإنسان نحو وطنه وأرضه فالأب لا يرى فى مفهوم الوطنية غير عائلته فقط ولذلك ليس هناك ضرورة لأن يقدم ابنه سعد روحه فداء لوطنه فوطنه ومصره لا يراها إلا فيه ، ولن يعوضه الوطن شيئاً إذا فقد ابنه ومن ثم ينشأ صراع داخلى فى نفس الأب نصار ، صراع عنيف بين الواجب والعاطفة وبين الأبوة والوطنية وبين العقل والقلب . . وتتغلب فى النهاية عاطفة الأبوة على العاطفة الوطنية وينتصر الجيل القديم فى نظره واعتقاده على الجيل الجديد.

ويطور الإيقاع النفسى النسيج المسرحى ويرتفع به إلى القمة التى ينحدر بعدها إلى النهاية فيهجم الجنود الإنجليز على منزل نصار ويطلق أحدهم النار من مسدسه عليه فيقع صريعاً وينتقم سعد لأبيه وتخرج الأم فرحة مزغردة من جيلها القديم لتعايش الجيل الجديد ويعترف «نصار» ساعة الاحتضار بخطئه الذى ورثه عن الأجداد ويتمنى فى حديثه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة أن يعود بعجلة الزمن إلى الخلف حتى يعيش حياته بشجاعة أبنائه ونضال الجيل الجديد الممثل فى سعد وأخوته.

وبذلك تخفت النغمة القديمة وتتلاشى عندما تتغلب النغمة الجديدة على سياسة نصار القائمة على «اللى يلزم بيته يضمن حياته» ولكن اللحظة الحرجة التى كلفته حياته كلها كشفت له عن معنى وجود الإنسان الحقيقى وأجبرته على الاعتراف به فى قوله لابنه سعد:

«معلش خلاص . . أنا انتهيت يابو السعود، إنما تعرف دلوقتى بس . . نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش عيشه ثانية غير اللى عشتها . . أعيش ما أخافش . . أعيش ما استحملش إهانة وأربيكم تاني . . أربيكم وأنا مش خايف عليكم . . عليَّ الطلاق بالتلاتة اللى يرضى يعيش ذليل حلال فيه الموت»[1].

(١) انظر الفصل الأخير من المسرحية . . مرجع سابق .

المسرحية المصرية المعاصرة
ووحدة الحدث

ينبع الحدث فى المسرحية من موقف معين ثم يتطور من بداية إلى وسط ونهاية فالبداية مرحلة من مراحل الحدث وتبدأ ببدايته، والوسط والنهاية متممان له ومن ثم نشأت وحدة الحدث وكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم فى أحداثها على أن تتركز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع يتبلور فى عاقبة الأمر فى صور محاجة فنية تشبه المحاجة المنطقية لا بطريق سرد الأحداث بل بعلاقاتها السببية .

وقد فسر «كورني» وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغى إغفاله فقد رأى أنه يجب أن يقصد به «وحدة الخطر» أو وحدة العقبة، فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات، على شرط أن يكون واحد منها كاملاً والآخر غير كامل ولكن وظيفته هى توكيد الحدث الأول وإظهار السمات النفسية للشخصيات[1] .

والمسرحية التى تحوى أكثر من فكرة لابد لها من فكرة رئيسية تدور حولها الأحداث لخدمة الحدث الأكبر بحيث تتفق جميع الأفكار زماناً ومكاناً على تطوير هذا الحدث وفى مسرحية «مسمار جحا» لعلى أحمد باكثير خطان أساسيان : الأول سياسى يتمثل فى الصراع بين جحا وبين الحاكم الدخيل حيث تنتهى الحال بجحا إلى شظف العيش وعزلة عن وظيفته بسبب جهاده وكفاحه ضد المستعمر .

---

(١) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٥٥٠ مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٧م .

والثانى اجتماعى يتمثل فى الصراع بين جحا المتمسك بمبادئه ومثالياته وبين زوجته أم الفصن الغارقة فى ماديتها الصارخة التى تسعى إلى زواج ابنتها من أحد الأثرياء رافضة زواجها من جحا ابن عمها، بسبب معاناة الأسرة مالياً ونفسياً مما جعل الصراع يشتد بين جحا وزوجته كلما رجع إلى بيته.

وقد سار الحدثان جنباً إلى جنب حتى تعانقت أفراح الشعب بيوم الجلاء بأفراح الأسرة وعرس الزفاف، بعد صراع مرير فى ميدان كل منهما وسواء توحد الحدث أو تعددت جزئياته أو انعدام، لاستبداله بحالة نفسية فكل حدث له معناه المعين الذى يميزه عن غيره من الأحداث.

ومهما يكن من أمر هذه المسرحيات التى تتحلى بوحدة الحدث التى أشرنا إليها فلابد لها من ارتباط هذه الأحداث الجزئية بعضها ببعض فى خيط واحد يجمع بين أجزائها المختلفة وفصولها المتباعدة، بحيث تتطور شخوصها عن طريق الصراع وطريقة الانتقال التدريجى، والحدث والشخصية متلازمان لأن الحدث هو تصوير الشخصية وهى تعمل ولابد من لحظة تبلغ بها الأحداث ذروتها للكشف عن المصير المشترك.

ومن أنواع الحدث ما هو ملحمى وهو يختلف عن الحدث الدرامى بأنه يصور مجموعة من القصص أو المشاهد يربطها خيط واحد. وإذا حاول كاتب مسرحى أن يتناول القصة التى ترويها الإلياذة كموضوع لمسرحيته. فلاشك أنه سيفشل لأن بالملحمة طولاً يسمح بتمييز الأجزاء وهذا لا يتسنى فى التراجيديا فضلاً عن أن أركان الحدث الملحمى من مقوماتها الأساسية أن يواجه الإنسان نفسه فى منهج نقدى بعيد عن الأرسطية أو التجريدية بحيث يكون المتفرج ملاحظاً ومشاركاً وقديراً على العمل وقد يواجه المتفرج أمراً لا يندمج فيه لأن الحدث هنا منظر من مناظر العالم وليس تجربة يتحول إزاءها المشاهد إلى وقائع يراها المتفرج ويواجهها ليدرسها ثم يبدى رأيه فيها إيجاباً أو سلباً أو ينقدها نقداً موضوعياً أو ذاتياً ولأن كل منظر فى المسرحية مقصود لذاته لا يترتب معناه على ما بعده. فالأحداث هنا جملة وتفصيلاً تعنى بإثارة الفكر أكثر من إثارة الشعور.

من هذا النوع من الحدث الملحمى ما نشاهده فى مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس فحدثها الأساسى يتبلور فى المشكلة التى يواجهها المؤلف حتى - تصبح أكبر همه، تلك هى مشكلة «التبعية والسيادة» لقد طرحها بكل أبعادها وتناولها من جميع أركانها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيروقراطية سواء كانت هذه السيادة عن طريق الطبقية أو الفردية أو النظام الكونى على مستوى الإنسان كله - بصرف النظر عن الزمان والمكان واختلافهما. لقد حاول يوسف إدريس تحطيم هذه التقاليد فى مسرحيته ولم يتمسك بالموروث من الأحداث الدرامية الكلاسيكية حيث ذهب إلى أبعد من ذلك فتجاهل هذه التقاليد وتجاهل العقدة والحبكة المسرحية والخطوط المتوازية التى تتشابك عند الغمة لتنحدر بعدها فى خط واحد صوب النهاية. تطبيقاً لإيمان المؤلف أنه لا يوجد شكل تقليدى أو جاهز لأى مضمون يطرأ على عالم الفنون. إنه يناهض كل ما هو تقليدى فى الفن ويبحث دائماً عن القالب الفنى الجديد واستكشاف آفاق أصيلة للتعبير الفني.

لقد انتهى بنا مطاف الحدث فى مسرحية الفرافير إلى أن الإنسان سواء كان فرفوراً أو سيداً لن يخرج عن كونه مجرد أداة فى يد نظام الكون البديع نظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثافة وأن الإنسان لا يعدو أن يكون مجرد ذرة فى هذا الكون الكبير[1] فالمشكلة قديمة أزلية يعجز الإنسان عن إيجاد حل لها.

إن المسرحية الجيدة هى التى تؤسسها الأحداث، سواء كانت هذه الأحداث داخلية كالصراع النفسى أو المسلك الخلقى، أو خارجية عن طريق ما يأتيه أفراد المسرحية من أفعال متجاوبين مع الأحداث العامة فى الحياة، وليست المسألة مسألة ترتيب لهذه الأحداث تبعاً لقواعد المنطق المألوف فى الحياة، وإنما تخضع أولاً وأخيراً لقواعدها كعمل درامى، فمثلاً يقل الهزل والفكاهة فى حوار «فرفور» مع السيد ولكنه لا ينعدم، ليناسب جلال الحدث والموقف حيث تبدو المعاناة من الفقر وعيشة البؤس والكفاف والخوف على مستقبل أولاده

(١) انظر الفصل الثالث من البحث : مسرحية الفرافير.

من الفاقة والمذلة والحاجة، حين يفكر فى مستقبلهم، ويطلــق العنــان للتفكير حتى يصل إلى النتيجة مسبقاً، فهم إن ثاروا أو تمردوا على الوضع القائم ستسحق ثورتهم ويخمد تمردهـــم، ويعاملون بعد ذلك معاملة ضنكاً ملؤها الجــور والظلم والبطش والتنكيل على يد السادة وأبنائهم. بدليل تساؤله الدائم: لماذا أنت سيد؟؟ وأنا فرفور؟؟ سيد ليه، وسيد على أيــه؟؟.

والحدث الأساسى فى مسرحية «مأساة أوديب» لعلى أحمد باكثير.. أو «أوديب» لتوفيق الحكيم أو لـ «سوفوكليس» هو تحقيق النبوءة التى تنبأ بها الكاهن الأكبر «أبو لون» لملك طيبة «لايوس» بأن غلاماً سيولد له وتكون نهايته على يده، ويتزوج من أمه ويعاشرها وينجب منها، وفى سبيل تحقيق ذلك يبلغ الكاهن قصارى جهده لتحقيق النبوءة لأنها فى الحقيقة فرية قد افتراها «بوليب» ملك كورانت ونفذها الكاهن تحقيقاً لرغبة «بوليب» فى ابقاء الملك والحكم فى أسرته، وحرصاً على جلب المال الوفير من الملك بوليب.

والحدث الثانى، تدبير الكاهن الأكبر ظهور ذلك الوحش الذى يتخطف الناس خارج أسوار طيبة، وأعلن فى الناس أن من يخلص طيبة من هذا الوحش، فله عرشها وملكتها.

والحدث الثالث ظهور ذلك الطاعون الذى فتك بأهل طيبة، ويروج له الكاهن الأكبر ويرجع أسـبابه إلى وجـود رجل فى طيـبة هو الرجس ذاته، لأنه قـتل أباه وتزوج أمه، ولا خلاص لطيبة إلا بخلاصها من هذا الرجس.

والحدث الرابع إدارك أوديب - بعقله النامى السليم- أن هذا الوباء إنما نتج من المجاعة والفقر، بسبب مآل أملاك الدولة إلى المعبد، وسيطرة الكهنة على أموال الشعب، فإذا أراد أن يتخلص من سيطرة الكهنة والمعبد فعليه أن يفكر فى ذلك.

والحـدث الخـامس: علمه بأنه قـد وقع منه الإثم - لا مـحالة- وتلوثت نفسـه بهـذا الجرم، بغض النظر عن مسئوليته عنه، فلجأ إلى أن يعاقب نفسه. وطبقاً للتقاليد الموروثة، فإن مبدأ التطهر هو الذى دفعه إلى سمل عينيه والتنازل عن الملك ليعيش طريداً فقيراً «وما

أشد حرصى على أن يسبغ الآلهة على الطهر فى كل ما أقول، وفى كل ما أفعل، فمن أجل هذا التطهر شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء، أنتجها الآلهة أنفسهم، ولم تحدثها طبيعة الناس الهالكين، ولم يدركها النسيان، ولم يدفنها النوم، فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة[1].

هذه الأحداث جميعها يجمع بينها خيط أساسى واحد، يحمل فى جوهره سمات كل من الإنسان والشيطان وعلاقة كل منهما بالآخر، سواء كان من شياطين الإنس أو الجن، ولعل ما حدا بالكاتب إلى اختيار هذا الموضوع هو تصوره لقضية شعبه المصرى فى صلته بحكامه فى فترة من تاريخنا المعاصر.

والشهوات - على مختلف ألوانها - مطية الشياطين، تتلف حياة الإنسان وتستعبده حتى تصل به إلى الحضيض، وتهوى به فى مكان سحيق، حذرتنا الأديان منه، وبينته الرسل على مر الأجيال والعصور.

(١) د. طه حسين : مقدمة ترجمة أوديب لاندريه جيد ص ٢٦ - دار المعارف١٩٤٦م.

تطور مفهوم البطولة
فى المسرحية المصرية المعاصرة

منذ فترة قديمة من الزمن حاول الإنسان أن يستكشف نفسه، ويتعرف على ذاته- وسط هذا الكون الهائل والخضم الزاخر - ليقف على قدراته ويستغل طاقاته عصراً بعد عصر وجيلاً بعد جيل، ومازال كل عصر يحمل الجديد ويطلب المزيد .

وظل الإنسان يركز استكشافاته ويحصرها حتى وصل بها إلى أضيق الحدود اطمأنت نفسه، ولم يعد يبحث عنها بين الآلهة والطبيعة بل اهتدى إلى نفسه بنفسه فى مجالات نفسه مستقلاً عن الكون والطبيعة والوجود الخارجى، إلى أن جاء العصر الحديث وارتبطت الشعوب، وتوحدت الجهود، واقتضت الضرورة أن تسعى المجتمعات النامية إلى المجتمعات المتقدمة، وأن تسيطر الآلة على المجهود العضلى وأن يكون العمل وسيلة للترابط والتماسك، وأن يتعاون الجميع بحكم العصر -تخطيطاً وعملاً وإنتاجاً، حتى اضمحل الإنسان الفرد، وانمحى الإنسان البطل، وانحسر الفرد الممتاز، وتلاشى البطل الفائق واندثرت مجالات نشاطه، وتضاءلت صولاته وجولاته، حتى اكتفى بأن يكون إنساناً يعمل فى محيط الأسرة أو المؤسسة، أو أن يصبح وحدة بناء فى مجتمع الدولة الأكبر .

ومن الطبيعى أن يتولد صراع بين الإنسان والمجتمع وبين الفرد والدولة وأن تتأثر الدراما بذلك الصراع وتتخذه أداة لتصوير العصر حتى «أصبح العمل الدرامى لا يدور حول

محور وحيد فذ، هو محور البطل الفرد وبلاً من البطل الواحد أضحت البطولة تنعقد لعدد غير قليل من الشخصيات تتقارب فيها الرؤوس والوظائف الفنية، حتى يعدو الاحتكام إلى حجم الدور لتحديد بطولة الشخصية ضرباً من الخداع، ولعلنا لم ننس بعد تلك المقارنة السريعة بين شخصيتى الشقيقين فى مسرحية «اللحظة الحرجة» على اختلافهما فى الثقافة وفى التكوين، وفى حجم الدور الذى ينهض به كل منهما، فلم تقف المسرحية عند حد تصوير ممثلى قمة الهرم فى المجتمع البائد - مجتمع ما قبل الثورة بل حاولت- ربما لأول مرة- تخطيط ملامح البطل الإيجابى، ممثل الجيل الجديد»[1].

وقد بدأ يظهر فى أدبنا المسرحى هذا النوع من المسرحيات الذى يهمل فكرة البطل كفرد، وإنسان فائق، ويهتم بتصوير الوعى الاجتماعى عند مجموعة الأفراد التى تمثل اتجاهاً خاصاً فى المجتمع، كمسرحية «كوبرى الناموس» لسعد الدين وهبة، حيث تجسد ضرباً من الوعى الاجتماعى والكفاح المشترك فى مواقف إنسانية تكشف عن استلاب الإنسان فى المجتمعات الحديثة ومأساته التى يعانيها، وصراع البطولة الجماعية فى سبيل التغلب على هذا الاستلاب.

والوعى الاجتماعى لا يكون قوياً فى المسرحية - التى من هذا النوع - إلا إذا كان ثمة تصارع بين الشخوص، وتناقض فى الآراء، حيث يبرر موقفه العصرى ومنطقه الحيوى، وتبدو من خلاله ضرورة التعاون والتضامن معاً، فكل شخصية فى عالمها الصغير ذات دلالة حتمية ترمز إلى معنى اجتماعى كبير تكمن وراءه الغرائز الإنسانية، والنزعات الشخصية، وهذا هو معنى العالمية فى المسرحية، تدل عليه الشخوص بمنطق حياتها لا بالنص والشرح، وتشير إليه المواقف فى غير جدل أو مراء، ويكشف عنه تطور الحدث حتى ولو كانت الشخوص تافهة مطمورة الوعى معدومة الوجود.

وفى الفقرة الحوارية التالية من المسرحية دلالة واضحة على تفرد نوعها فى البحث عن هدف اجتماعى ضائع لم تحدد معالمه بعد، ونغمة الإيقاع فى الانتظار تتردد من أول المسرحية

---

(١) في المسرح المصري المعاصر ص ٩٥ مرجع سابق .

حتى نهايتها، ويظل الحوار متنقلاً بين الشخوص دون تركيز على بطولة معينة، أو شخصية بعينها، فهذه «خضرة» التى ترمز إلى مصر البطولة، مصر الحضارة، يضنيها البحث عن شخص معين يتحول من ضباب الحلم الغامض إلى حقيقة محدودة واضحة فى شخصية ثائر يدعى «سامي» الذى يسلم نفسه إلى الشرطة، بعد ارتكابه جريمة قتل خطأ لأحد الموظفين معتقداً أنه إحدى الشخصيات الفاسدة البائدة فى عهد ما قبل الثورة، فمافتئت «خضرة» تناديه - بعد أن تمثل حقيقة واقعة مجسدة - فى شوق ولهفة :

النص :الله . . أنت كنت رايحة فين؟؟ أنا شفتك فى الميدان .

خضره :ميدان ؟

النص :أيوه . . كنت ماشية فى الميدان . . كده زى اللى كنت بتدورى على حد . . ماشية تتلفتى حواليك . .

خضره :ما أنا طول عمرى بدور على حد يانص «تسرح خضرة» .

النص :بتدورى على مين؟ .

خضره :على حد .

النص :حد يعنى إيه .

خضره :اللى بدور عليه .

النص :طيب وبتدورى عليه ليه؟ .

خضره : عشان ألقاه .

النص :تعرفيه ؟ .

خضره : لا .

النص :الله . . طيب مادام ما تعرفهوش تدورى عليه ليه ؟ .

خضره :علشان أعرفه .

النـص :اللى تعرفيه أحسن من اللى ما تعرفهوش .

خضره :وأنا أعرف حد ؟ .

النـص :تعرفى . . تعرفينا أحنا : أنا والدكتور والشيخ عبد الأحد وخميس . . دا أنت تعرفى ناس يامه قوى . .

خضره :أيوه على رأيك . . ناس ياما قوى . . ما هو علشان كده بدور [1].

فالمسرحية تمثل فترة من حياة مصر . . فترة ما بعد النكسة . . يوم أن كان الجميع يتساءلون : أين نحن؟ ومن نكون؟ وما هذا التمزق الذى أصابنا؟ وما سببه؟ إننا نبحث عن ثورة حقيقية ثورة ترجع إلينا قيمنا ومثلنا وترجعنا إلى ديننا وقرآننا وتراثنا وعاداتنا وأصالتنا . . من أجل ذلك كثرت الشخصيات فى المسرحية . . ولم يعد هناك البطل الفريد الذى يطور الحدث . . إن البطولة هنا مصر . . مصر الحقيقة . . مصر الوطن . . مصر التى كانت ولاتزال أم الدنيا ومنبع الحضارة .

إن معظم الشخوص فى هذه المسرحية ينطقون بالضياع ، ويبحثون عن شيء مفقود فهناك الشيخ عبد الأحد الذى يتحدث دائماً عن شخص اسمه «عبد الموجود» ويقول إنه سوف يأتى وأنه ينتظره .

وهناك أم فقدت وحيدها –وتلعب الرمزية دورها لتوحى إلينا أن الأم الكبرى هى مصر التى مازالت تبحث عن المخلصين من أبنائها – وقد غرق فى النهر وتنتظر عودته كل يوم على الكوبرى ، بعد أن أعدت له الطعام الذى يحبه .

وهناك شخصية «النص» الذى يعيش على النهب والسرقة والصعلكة ينضم إلى قطاع الطرق الذين يعيشون فى الأرض فساداً .

---

(١) سعد الدين وهبة : كوبري الناموس: المسرحية ص ٥٦ وما بعدها، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٢م.

وهناك الطبيب الرجعى صاحب الأفكار المتداعية، والمحافظ على العادات والتقاليد البالية، قد فقد قرده الذى ضاع منه وهو لا يزال يبحث عنه بعد منصف الليل، وما يفتأ يتحسر عليه بقية المسرحية.

وهناك تاجر الحمير المسروقة، يذرع الكوبرى ذهاباً وإياباً، يتجول ويقف ويطيل التأمل من حين لآخر أمام «خضرة» الواقفة أمام الجسر قدام الكوبرى وهو يحاول أن يقترب منها طامعاً فيها ولكن دون جدوى.

وهناك «خميس» الذى حفيت قدماه، وتمزقت حياته بين المدينة والقرية، وإن شئت فقل بين زواجه القديم الفاشل وأمله اليائس فى تلك الحسناء التى تسيطر على جميع القلوب ولم ينل منها أحد.

وهناك شخصية «الفلاح» الذى صب كل همه فى الشكوى التى يريد تقديمها ضد «البيه الإقطاعي» ذلك الرجعى الذى يعيش بعقلية القرون الوسطى يغتصب الأرض ويستغل جميع الفلاحين الكادحين، ولا يتورع أن يسلك كل طريق نهباً وقتلاً وسفكاً لإشباع رغباته ونزواته، ولكن الشكوى - طوال المسرحية - تبدو وكأنها تذروها الرياح.

كل هذه النماذج، وتلك الشخوص المرسومة تلتقى على «كوبرى الناموس» أى على مفترق الطرق، وتلتف حول «خضرة» محور المسرحية، وعروس الشرق الأوسط، مصر الجميلة، مصر الخالدة التى تبغى من يحميها.

لقد تميزت المسرحية بتعدد مستويات الحدث، وبالتالى تعدد زوايا الرؤية، هذا التعدد تحقق من خلال خطوط درامية متوازية، وشخوص متساوية، تعيش على هامش الحياة، وسياق مكتمل، تعرف المتفرج من خلاله على حكاية كل شخصية والوقوف على مغزى المسرحية.

من هذه المقتطفات الحوارية يتضح أن البطولة الحقيقية فى المسرحية لا تتجسد فى شخوصها أو أبطالها، وإنما اقتصرت على الولاء لمصر، مصر الحضارة والرخاء والتقدم،

وليس ثمة تعبير لدى المؤلف سوى هذا الحوار الدرامى الذى يطور الأحداث وينميها، لأن بقية العناصر من مواقف وشخوص وأحداث، إنما هى تشكيلية أكثر منها تعبيرية، وإن عبرت عن نفسها فهى تشيد أولاً وأخيراً ببطولة مصر العريقة، سواء أكان هذا التعبير بأسلوب الحركة المادية أو الرمزية أو النفسية.

والبطولة فى هذه المسرحية لم تعد بطولة كلاسيكية تعتمد على بطل فردى يكون بمثابة محور للعمل الدرامى تدور حوله الأحداث وتتطور المواقف، ليصل إلى قمة التراجيديا أو يقترب من معجزات الآلهة.

إن البطل هنا لا يتخطى حدوده، شخصية كسائر الشخوص، لا سيطرة ولا نفوذ، ولا يعدو أن يكون لبنة تساهم فى تشييد بناء مرصوص أو ترساً فى آلة يساعد فى الإنتاج، له دوره كشأن الآخرين، ولعل مرد ذلك إلى أمراض العصر وتشنجاته، فقد تكون الحروب والثورات التى خاضها إنسان العصر الحديث، وقد أتت على الحرث والنسل، مما جعله يفقد الأمل فى إحراز النصر ويتشكك فى قدرته على جلب الظفر.

وربما يرجع سبب اندثار البطولة الفردية إلى حالات الاقتصاد المنهار فى الدول النامية، وقد يكون اقتران الرأسمالية بالصناعة والإنتاج وتبنى الآلة، واستغلال العمال بصورة بشعة قد أودى بشخصية الفرد البطل وحوله إلى ترس آلة.. لهذا ظهرت صورة البطل فى المسرحية المعاصرة صورة جماعية، تتماثل فيها الشخوص من حيث البطولة، وتفسح المجال للوعى الاجتماعى والوطنى ليتصدر البطولة، رأينا ذلك فى مسرحية «عيلة الدوغري» لنعمان عاشور. يقول المؤلف: أن مسرحية «عيلة الدوغري» ليس فيها إلا كل ما هو دراما، وفى أنضج المفهومات المتطورة للدراما الحديثة المعاصرة حسبما طاوعتنى معرفتى العلمية بالقواعد والأصول ودراستى النظرية للأشكال والقوالب والألوان والاتجاهات، وحسبما أعانتنى طاقتى ومقدرتى وتجاربى السابقة فى الكتابة للمسرح، بل حسبما يجب أن تكون رسالتى فيه كأقوم وأعمق تعبير يحمل أجل الأهداف الاجتماعية والإنسانية»[1]

(١) نعمان عاشور «عيلة الدوغري» الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٣م.

هذه العائلة التى فقدت آمالها وأحلامها بفقد عائلها الثرى الهمام الجامع لأفرادها، المانع لتفتتها وتفككها، حامى حماها، ومبعث شرفها وكرامتها، سرعان ما دبت الأنانية بين ربوعها، واشتعلت نيران الحقد بين أفرادها، بمجرد أن أعلن نبأ وفاة عاهلها، واحتدم الشقاق بينهم عندما أسفر الإرث - بعد تصفية الديون - عن بيت قديم بحى الحلمية، حتى كادت الضائقة المالية والصراع الأسرى، أن يحطم حياة العائلة، ويتجمع أفرادها فى محاولة لإنقاذها من الأزمة وهم مختلفون فى درجة إيجابيتهم وسلبياتهم ودرجة قابليتهم للحياة.

والشاهد هو كيفية اختلاف وجهات النظر بين الشخوص، والصراع الحوارى العنيف الذى أوشك أن يصبح تعصباً وتشدداً، حتى تزعزعت الثقة فى أنفسهم وتلاشت عند غيرهم، وبالتالى فقد فقدوها فى الإنسانية عموماً.

وبمشاركة أفراد العائلة فى تعليقاتهم على الأحداث المعاصرة، وطرحهم مأساتهم فى إطار اجتماعى وقومى، سارت الحركة الدرامية فى المسرحية من المحلية إلى العالمية، مما جعلنا نتساءل: لمن البطولة فى المسرحية، وقد وزع المؤلف حوارها على الشخوص بالعدل والمساواة كما يوزع اللاعبون قطع لعبة «الشطرنج».

من هؤلاء الأفراد من هو ذو ملامح «نفسية» ومنهم من غلبت عليه السمات الإشتراكية ومنهم الوطنى الثائر ومنهم المتأثر بالعادات والتقاليد الرجعية... هم فى جملتهم مجتمع صغير وصورة حقيقية للمجتمع الأكبر، «فالمؤلف» لم يخص واحداً منهم بالبطولة، وإنما يوليهم جميعاً عناية قد يتفاوتون فيها بعض التفاوت، فيكون من بينهم شخصية رئيسية تفوق سواها فى المسرحية، ولكنهم جميعاً يتقاربون من هذه العناية، بقصد الكشف عن وعيهم الاجتماعى أو السياسى أو الوطنى أو الكشف عن موقف معين فى المسرحية ومن أصدائه النفسية.

ومن خلال الوعى الاجتماعى تعرض الحقائق الاجتماعية ، ولا يقف هذا الإدراك حائلاً دون تصوير الأشخاص متعارضين فى المجتمع أو متصارعين معه ، أو ظهورهم بمظهر من سحقتهم الرحى العمياء ، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية فى اصطراع بعضهما مع بعض كالعمال والمستغلين لهم»[1] .

---

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٥٣٤ مرجع سابق .

واقعية الحدث والشخوص
في المسرحية المصرية المعاصرة

ومن سمات المسرحية المعاصرة واقعية أحداثها وشخوصها، فقد ينشأ الحدث عن موقف معين، ثم يتطور إلى نهاية معينة، ومع ذلك يظل ناقصاً حتى تفصح المسرحية عمن قام به ولماذا قام به ولكى يصبح الحدث كاملاً يجب البحث أو التعرف على الشخوص، إذ أن الحدث والشخصية متلازمان، ومن العبث أن نفصل بينهما، والحدث أصلاً هو تصوير الشخوص وهى تعمل والعمل الدرامى لابد له من شخوص تجسد الأحداث الدرامية المكتوبة فى النص المسرحي.

ورسم هذه الشخوص لتصطبغ بالواقعية عملية هامة فى المسرحية المعاصرة تحتاج إلى جهد جهيد، حتى تبرز كل شخصية بسماتها ومميزاتها التى تميزها عن غيرها فيما تقول وتفعل أو فيما تظهر وتخفى، بل فيما تلبس وما تستخدم من أشياء وما تتصف به من لوازم فى السلوك والعادات.

ومسرحية «الأرانب» للأستاذ لطفى الخولى مثال واضح لتناقض الشخوص، وعلى الرغم من أن المسرحية تهتم بالوعى الاجتماعى لمجموعة من الأفراد فى قطاع من المجتمع، إلا أن لكل شخصية سماتها وعلاماتها المميزة سواء عن طريق الصراع النفسى أو عن طريق الخيال، فبعض هذه الشخوص يرفض الرضوح للعادات ولا يستسلم للموروث من التقاليد، بل يقاومها ويحاول أن يظهر أثره فيها، والبعض الآخر على نقيض ذلك يرضخ لتحكم العادة وسيطرة البيئة، وحتمية الأمر الواقع.

فالمؤلف يقدم لنا شخصيتين رئيسيتين «أسامة» و «قسمت» على أنهما أرانب ويجرى عليهما التجارب دكتور نابغة فى العلوم والبحوث طالما نجحت وتحققت نتائجها ولاسيما الأرانب الحقيقية .

والشخصيتان هنا لا تمثلان مجموعة الخصائص النفسية التى نتعامل مع نفسها ومع الآخرين عن طريق الصراع فحسب أو تتخذ موقفاً معيناً يتطور مع الأحداث حتى يصل إلى معنى أو غاية فقط وإنما تواجهان موقفاً خارجياً يتبلور فى «تجربة التحكم فى الذكور والإناث» . تواجهان هذا الموقف بغية الكشف عن التناقض بين شخصيتى الزوج والزوجة أو الوصول إلى توكيد موقفهما الذى ظهر فى بداية الفصل الأول من المسرحية .

فشخوص المسرحية تمر بمحنة التناقض الناتجة عن انقسام الشخصية على نفسها فى صراع داخلى يعترى الشخصية الواحدة ، حيث هناك جانبان : جانب يتقبل الواقع ويسلم به ، وجانب آخر متعصب يتمسك بحق الرجل فى السيادة على المرأة والسيطرة عليها ، ويخاف انتقادات المجتمع الرجعية إذا هو سلم للمرأة حقوقها فى العمل والوقوف على قدم المساواة إزاء الرجل ، ومن ثم يرى أن المرأة تتبوأ مكانتها الطبيعية فى البيت حيث تكون ربة أسرة تتحلى بالصون والعفاف وهدم السفور فى الشارع والمكاتب والشركات ، كل ذلك يبدو واضحاً فى الصراع الناشب داخل شخصية أسامة ، ثم إن المصل لم يغير من شخصية أسامة ، فهو يسلم لزوجته جميع حقوقها طالما كانت هذه الحقوق أمراً واقعاً ، إلا أن العمل الدرامى أدخل التناقض فى شخصه -فى محاولة لإقناعنا- بأنه يقاوم هذا التناقض أو ذلك التغير المحدث .

وتطالعنا شخصية ثالثة هى شخصية «الشيخ معروف» الذى ينكر على ابنته التقدمية المتحضرة حقها فى التعليم وحقها فى الإفادة من بعثتها لدراسة الذرة ، ثم هو يرضخ تحت تأثير الأم وابنتها ، والتمنى بالأمانى فى سعادة الأسرة مستقبلاً .

وأما شخصية «قسمت» فهى لا تعانى هذا التناقض المعتمل فى شخوص الرجال ، لأنها تعرف طريقها منذ البداية وهى تكافح لكى تجبر الرجال على الاعتراف بحقوقها كاملة غير منقوصة .

إن هذه التجربة الخيالية التى أجراها المؤلف على يد الدكتور العالم النابه، لم تغير شيئاً من طبيعة «قسمت» بل أتاحت لها الفرصة للدخول فى مناقشة حادة بينها وبين زوجها «أسامة» لإقناعه بوجهة نظرها . . . وعلى هذا تصارعت الشخوص وتخبطت التصرفات فى حيرة وبلبلة، إزاء ما لم يكن متوقعاً، حتى خرج المشاهد وقد ورث هذه البلبلة، والمراء الممقوت، والصراع المفتعل المصاحب للمسرحية من بدايتها إلى النهاية.

إن البعد الاجتماعى لهذه الشخوص تجلى فى أوصافها وبيئتها ودرجة تعليمها وموقفها من العادات والتقاليد من ناحية ومن التقدم الحضارى من ناحية أخرى.

وأما ما أسماه «أرسطو» بالتكافؤ المنطقى فى الشخصية[1] فقد التزم به المؤلف فى هذه المسرحية، حيث سمح بأنواع من الاختلاف والتناقض يتسق مع طبيعة كل شخصية، ويأتلف مع السياق العام للمسرحية حتى أصبحت كل شخصية ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي.

وكنا نود أن يتواجد فى المسرحية صراع داخلى فى نفوس الشخوص حتى يسفر عن جوانب نفسية تتحكم فى سلوكهم معبرة عن حاجات الناس وميولهم ورغباتهم، والتماس الأعذار لسلوكهم، وملقية تحمل مسئولية هذا التخلف على القيم البائدة أو الظالمة فى مجتمع يشيع فيه الظلم والاضطهاد.

ومن أهم الأسس التى تقوم عليها الشخوص عدم إهمال القرائن الواقعية بغية وصف نماذج خالدة لخلق المعانى، فلا قيمة لهذه المعانى ولا حياة لها ما لم يبوئ الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً فى مكانهما وزمانهما المعينين، كما فى شخصية «بيجماليون» التى فرض المؤلف نفسه عليها، وأفرغ كل ما كان يحلم به فى عالم الفن . . فمن هو بيجماليون؟ ومن هو توفيق الحكيم؟.

---

(١) انظر «كتاب الشعر لأرسطو» ترجمة د. شكري محمد عياد ص ١٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٠م.

إن بيجماليون هو الفنان الذى أحس ببرد الوحدة بجانب تمثاله الذى نفخ فيه الحرارة والدفء ليبعث فيه الحياة، وبعد أن كان هذا التمثال حلمه وأمله، طلب له من الآلهة حرارة الحياة، ثم تطلع إلى ما هو أكثر من ذلك، حيث لم يرض بتحقيق أمنيته الأولى، فأجابته الآلهة إلى طلبه، وأعاد له التمثال خالياً من الحياة، تلك الحياة الرخيصة فى نظره، المملوءة بالغش والنفاق والخداع ، ثم جرفه الحنين إلى دفء الحياة الصاخبة مرة أخرى، وحرارتها الملتاعة فشك فى فنه، وظل يعانى من شبح المرأة الحية الذى يتراءى، فيحن إليه ويضنيه الحرمان منه، حيث ندم ولات ساعة مندم، ولم يغنه تمثاله الذى فتن به من قبل .

أما توفيق الحكيم فإنه الفنان الذى خلق عشرات الشخصيات الفنية بل مئاتها، تارة فى قصصه، وأخرى فى مسرحياته، وأحب هذه الشخصيات حتى عشقها وعاش حياتها يقول الحكيم : «لقد جاوزت الأربعين وما أبصر فى الأفق طيف واحة مورقة فى صحراء حياتى المحرقة . . ما قيمة الشهرة بغير سعادة؟ وقيمة الأدب والفن بغير هناء؟»[١] .

وقد عقد الدكتور محمد مندور مقارنة بين بيجماليون الحكيم وبيجماليون برناد شو وخرج منها إلى «أن بيجماليون الحكيم» ما هو إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسى الحالم فى برجه العاجى بعيداً عن معركة الحياة، الخائف من رذاذها، المتهيب للمرأة كباب للحياة ولم يستطع أن يلمس واقع حياة مجتمعه عن قرب إلا عندما زجت به الظروف زجاً فى عباب هذا الواقع على نحو ما حدث فى الفترة التى عمل فيها وكيلاً للنائب العام فى القضاء وخرج منها بكتابيه الواقعيين «يوميات نائب فى الأرياف» و «ذكريات الفن والقضاء» أو جرفه تيار الحياة العامة إلى «الأيدى الناعمة» و «الصفقة»[٢] .

من هنا كان على الكاتب أن يبرز شخوصه وهى على صلة بالواقع أو على الأقل أن يوهمنا بأن يصور واقعاً فعلياً لينقده أو يكشف حقائقه الدفينة، لأن الأدب ليس تصويراً آلياً

(١) توفيق الحكيم : عهد الشيطان : ص ١٥ وما بعدها مكتبة ومطبعة المتوكل ١٩٤٧م .

(٢) د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ص ٦٥ ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٦٠م .

للواقع، أو مرآة ينعكس فيها، بل لابد من إضافة وإفاضة من قبل حصيلة الكاتب وملاحظاته .

وواقعية الشخوص نعنى بها التزام هذه الشخوص المرسومة بما يتلاءم معها ومع قدراتها النفسية والاجتماعية، سواء أوتيت القدرة على الإفصاح عن ذاتها أو لم تؤت هذه القدرة، وأن يكون ما تأتيه من قول وفعل متناسقاً مع الشخوص الأخرى فى إطار أنيق يوصل رؤية الكاتب للآخرين أو على أمل أن تصبح رؤيته رؤيتهم ، أو أن يتغير بالتالى الواقع نتيجة الاتصال بينه وبينهم. وخير مثال يحقق ذلك مسرحية «الجلا والمحكوم عليه بالإعدام» للأستاذ فتحى رضوان، فالحدث يفصح عن موقف إنسانى عام واضح لا لبس فيه ولا غموض والرموز قوية محددة الملامح، والبناء الفنى متماسك بصورة ملحوظة والحركة المسرحية تنبع من الموقف وتطور الحدث وتتسق مع الحركة الفكرية، بل تتدخل فى بناء المسرحية ورسم شخوصها، وتدور هذه الأحداث فى اضطراب زلزل اقتصاد الدولة وهددها بالفقر المدقع لدرجة أنها لم تستطع الوفاء برواتب الموظفين والعمال، وأقلقتها الديون والقروض من كل جانب فلجأت إلى الاستغناء عن كثير من الأيدى العاملة، واكتفت بعامل واحد لحراسة المسجونين وتنفيذ حكم الإعدام فيهم، فتنتابه موجة من السخط، ويتذكر قوله للمحكوم عليه «كلماتك هذه هى التى جعلت من الحمار الذى كان اقدأ فى عقلى ونفسى يفكر»[1].

فكأنى - وقد أوغل الكاتب فى واقعية شخصية هذا الجلاد- ألمس بعده الجسمانى فى بنيته وشكله الظاهرى، طويلاً ضخماً بديناً قوى البنية متبلد الإحساس والشعور، مفتول العضلات، لا تنفك أصابعه عن مداعبة شاربيه، وألمس بعده الاجتماعى فى نشأته الريفية المتواضعة، وطبقته الملازمة لحد الكفاف، وهوايته المفضلة فى اصطحاب هؤلاء الخارجين عن النظام فى نظر الدولة إلى حبل المشنقة، والتلذذ بمنظر الاحتضار . . وألمس البعد النفسى فى نبرته وسخطه وعدم رضاه على الحالة الاقتصادية والتشوق إلى أول فتيل يشعل فى نفسه

(١) انظر الفصل الثاني من البحث مسرحية الجلاد والمحكوم عليه .

إندلاع الثورة والانطلاق من هذا القناع الذى لم يخلعه إلا فى آخر المسرحية، وكأنه يخلع الغشاوة التى رانت على قلبه وطمست عقله، وحجبت عن عينيه كل المعانى الإنسانية التى لم يرها وحل محلها الفتك والبطش وسفك الدماء.

وشخصية المحكوم عليه بالإعدام فى قضية سياسية أبعادها الواقعية تبدو فى مسحة التعليم وشمول الثقافة فى مسحة التعليم وشمول الثقافة، والجسم النحيف المضنى لكثرة تفكيره فى إنقاذ مجتمعه، والعقيدة الراسخة المفعمة بالإيمان، والمسخرة لعقله وتفكيره وجوارحه، ومن ثم فهو قانع بما يفعل، هادئ النفس، مرتاح الضمير، يعرف كيف يؤثر فيمن حوله، ويلبس كل حالة رداءها، نافذ التأثير لدرجة أن قتل الجلاد نفسه وظل هو حياً يرزق.

توظيف الواقعية فى الحوار

إن الصلة بين المؤلف والجمهور لا تكون وثيقة إلا بالحوار الجيد، المحدد فكرة وشخوصاً وحدثاً وموقفاً ، فالكلمات هى محور وسائل الفن المسرحى، بوصفه عملاً أدبياً متى انتظمت فى جمل وعبارات مسرحية، وذلك لأن الجملة الحوارية وضعت لتقال وتنطق ، لا لتقرأ وتنظر «والحوار المسرحى فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسى عمقاً، أو الحدث المسرحى تقدماً إلى الأمام ، فلا ركود فى لغة المسرح كأن تكون خطابية أو وصفية وقصصية»[1].

والحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية كالقصة والرواية والمقالة، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائى إلا عن طريق الحوار الذى يجرى فوق خشبة المسرح، وهو السمة التى تشيع فى المسرحية حياة، وتبعث فيها جاذبية، إنه الأداة التى ينتقل عن طريقها كل شيء «الحوار - من أول المسرحية إلى نهايتها- شيء رقيق لابد أن تتولاه يد صناع وهو فى ذلك أشبه بنسيج الشفوف -المخرمات- الرقيقة الغالية ، إن هذا النسيج الرائق الشائق، الصريح الفصيح، الذى يزداد رسمه مع كل خيط قوة وانسجاماً يأتى كل شيء بعدهما فى المحل الثاني»[2].

(١) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٦١٣ ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٧م.

(٢) دريني خشبه : فن الكاتب المسرحي ص ٢١٧ ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

والمقصود بواقعية الحوار أن يجرى على ألسنة الشخوص سلساً طبيعيا حتى يحس المشاهد أن ما تقوله الشخصية المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظراؤها فى الحياة الحقيقية، وذلك ما امتازت به المدرسة الطبيعية وبمقتضى ذلك لا ينبغى للشخصية أن تعبر عن نفسها التعبير الواضح إلا إذا كان فى مقدورها أن تفعل ذلك فى واقع حياتها «والمسرحيون الواقعيون يرون أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها، وفى هذا يؤخذ على برنارد شو فى كثير من مسرحياته إذ ينطق بعض شخوصه بما لا يمكن أن ينطقوا به حتى على فرض أنهم قادرون على التعبير عن ذلك»[1] ويعتبر «انطوان تشيكوف» من أبدع الكتاب فى ذلك، ففى مسرحياته نرى الشخوص تبين إبانة تامة عن ذوات نفوسها ولكن دون أن تعلو نغمتها على مستوى الكلام العادى المألوف «ويمتاز هذا الكاتب الروسى أيضاً ببراعته فى خلق الجو من خلال الحوار، ويظهر ذلك جلياً حيثما يعرض المجموعات وهى تتحاور فيما بينها، فنجده يخلق جواً عاماً يغمر المجموعة كلها ولكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لكل فرد منها بجوه النفسى الخاص»[2].

ربما يصدق هذا القول ويكون صحيحاً إذا ما تناول المؤلف المسرحى مشكلة خاصة لفرد من الأفراد، أما إذا غاص فى أعماق النفس البشرية أو ألقى أضواء على مأساة الإنسان وصراعه مع الأقدار، فلن تسعفه لغة الحياة اليومية، بل يختار من الكلمات والجمل التى تعبر أحسن تعبير وأصدقه عما يختلج فى نفوس شخوصه، بحيث تجد هذه الكلمات سبيلها إلى نفوس المشاهدين فى يسر وتأثير بالغين.

وقد ألقى الأستاذ توفيق الحكيم الضوء على طريقة الحوار التى نهجها فى بناء مسرحيته التعليمية «شمس النهار» يقول فى مقدمتها: «هذه مسرحية تعليمية والأعمال التعليمية فى الأدب والفن من كليلة ودمنة» إلى حكايات «لافونتين» إلى مسرحيات

(١) علي أحمد باكثير: فن المسرحية ص ٧٥، مطبعة المعرفة، القاهرة١٩٦٤م.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٦.

«بريخت» وغـيـرها من آثـار هذا النـوع إنما تهـدف إلـى توجـيـه السلوك الفـردى والاجتماعى، وهى فى أحيان كثيرة لا تخفى مقاصدها، وتتخير من العبارات ما يصل تواً إلى النفوس ، ويرسخ فى الأذهان ، وتنتقى من وسائل التعبير أوضحها وأبسطها، وتتخذ أحياناً من وضع الحكمة والمغزى فى صورة مباشرة سلاحاً من أسلحتها، وهى على خلاف الفن الآخر الذى يخفى وجهه، ويدعك تكتشف ما خلفه، تكشف هى القناع وتقول لك : نعم أريد أن أعظك فاستمع إليَّ، وإزاء هذه الصراحة منها نصغى إليها اضين، وهكذا أصغينا ولا نزال نصغى إلى حكم كلية ودمنة وعظات لافونتين، ومسرحية «بادن» التعليمية لبريخت دون أن تضجر مما نسمع ذلك أن الوعظ فى حد ذاته فن ، مادام قد قدم إلينا فى شكل جميل»[1] .

وعلى أية حال فواقعية الحوار الدرامى تختلف من شخص إلى آخر، ومن مسرحية إلى أخرى، إلا أن هناك حقيقة هامة يجب أن توضع فى الحسبان وهى أن الحوار المسرحى ليس مجرد حوار وحسب، بل هو جزء من أجزاء الحدث، ولذلك ينبغى أن يكون له دوره فى دفع الحدث نحو التطور، والكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه، والاتصال بما سبق وبما سيحدث، والأسلوب الأفضل للحوار يتسم بالجمل القصار والعبارات الواضحة، واجتناب المبتذل من الألفاظ والأساليب، وأن ينطقه الممثل ذو الكفاءة المتوسطة، دون أن يتعثر أو يتلجلج أو يقف ليلتقط أنفاسه فى مواضع الخطأ وأن يكون مستساغاً لدى الجمهور الذى كتبت له المسرحية ليفهم معظم ما ينطوى عليه من معان ومضامين .

والكاتب المسرحى هو الوحيد الذى يشرع القوانين على خشبة المسرح وأفضل طريقة لاكتشاف هدف الكاتب المسرحى هى أن تعثر على الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل فهما الأمران الأساسيان فى كتابة الحوار، وعندما لا نفهمهما لا نصنع شيئاً سليماً، لأنه ثبت أن العبارة تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية، فتفقد القوة الحركية لأنها تصبح بمثابة

(١) توفيق الحكيم : مسرحية شمس النهار - المقدمة ، ص ٥ ، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٦٥م .

وقف للحدث تنفصل به الشخصية عن زميلاتها فى الموقف، وتفقد الجمل تأثيرها العلمى، أى وظيفتها الدرامية.

وقد يقوم الحوار وحده - دون ما حدث - بالوظيفة الدرامية فى بعث الحركة النفسية كما فى مسرحية «رحلة إلى الغد» فإن الحركة المسرحية لا تنقطع من عبارات الحوار، بل نراها دائبة الصعود والتجاذب والتفاعل.

وقد يستنطق الكاتب لسان حال الشخوص فيعيرها أسلوباً تعبر به عن واقعها فى عمق قد لا يحتمل صدوره عن الشخصية فى مثل حالتها فى الواقع للإفادة من النبع الثرى للغة كاستنطاق طفل لخواطر لا تصدر عنه كما فى مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس، على أنه لا ينبغى أن يسترسل الحوار فى آراء تجريدية لا يبررها الموقف ولا تتصل بالحركة النفسية للشخوص من قرب كالخواطر الفلسفية فى الحب على لسان ريفية كما فى مسرحية «الأرانب» للأستاذ لطفى الخولي.

«فالمسرح اليوم فن يحاكى الحياة محاكاة عامة ولا يقلدها تقليداً حرفياً ضيقاً، والكاتب المسرحى يختار من الحياة الفسيحة عناصر تحركت لها نفسه، شخصيات أو حوداث، ولا يزال يعملها فى فكرة حتى يخرج لنا صورة متكاملة تسير من بداية إلى نهاية محتومة، وهى متصلة بالحياة ولكنها صفت من شوائبها وتفاصيلها[1].

أما المؤلف الذى يضمن حواره ضراعة ضمنية لكى يفكر ويشارك فى تكوين معنى المسرحية فإنه من الصعوبة بمكان أن يفهم الجمهور غرضه، أو يقف على هدفه، لأن المشاركة الإيجابية الحية من الجمهور هى جزء متمم لكل مسرحية وبدونها لا يتحقق العمل الدرامى أو التفاعل الخارجى، أما الألغاز فإن حوارها لا يعدو أن يكون كلاماً مبعثراً لا معنى له، والأسطر القليلة التالية من مسرحية «نفود تنتقم» للأستاذ على أحمد باكثير يؤكد فيها المؤلف أن النقود المحفوظة فى الخزانة الحديدية - التى يكتنزها المسيو «ترجفى لى» والذى

(١) من فوق خشبة المسرح، ترجمة لويس بقطر - دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م.

كان يشغل منصب السكرتير العام لهيئة الأمم المتحدة فى الأربعينات قد دفعتها الدول العربية المشتركة فى الهيئة ولكن فى مواربة وحوار مفتعل وصور بعيدة :

الطبيب :هل شربت ياسيدى قارورة الزيت كلها؟

تريجفي لي :إن كنت تعنى القارورة ذاتها فليس فى وسعى أن أبلعها .

الطبيب :بل أعنى ما فى القارورة بالطبع؟

تريجفي لي :لقد أفرغته كله فى جوفى . .

الطبيب :إذن فلابد من مضاعفة الكمية . .

تريجفي لي :أما عندك سوى زيت الخروع؟ أهذا كل ما تعلمته من الطب؟

الطبيب :لا يوجد مسهل يمكن تعاطيه بكميات كبيرة دون ضرر إلا هذا الزيت .

تريجفي لي :فكم قارورة تنصحنى أن أشرب؟ مائة قارورة ، ألف قارورة؟

الطبيب :ياسيدى إن شراءه بالقوارير يكلفك ثمناً باهظاً ولكن توجد منه براميل صغيرة . فاشرب برميلاً كل ليلة عند النوم .

تريجفي لي : برميلاً بأكمله يادكتور؟

الطبيب :لا ضير عليه ياسيدتى . . من حسن الحظ أن لزوجك بطناً كبيراً يسع البرميل وزيادة .

تريجفي لي :إن بطنى يامستر شرتوك قد أصبح كفلسطين تدور فى داخلها معارك رهيبة ، وما هذه القراقر إلا صداها المسموع والطعام الذى أكله أتدرى ما مثله حسين يدخل جوفى ؟

الطبيب :ما مثله؟

تريجفي لي :مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين ، فإذا هم فى معمعان القتال تتخطفهم القوات العربية من كل مكان وتعركهم عركاً فيحاولون الخروج منها فيمنعهم إخوانهم الإرهابيون ويسدون عليهم السبل ، أما

برميل الخروج الذى أتعاطاه كل ليلة فيرفه قليلاً عنى فمثله كمثل القوات البريطانية التى يأتيها الإذن بالانسحاب فتخرج من البلاد زمرة بعد زمرة»[1].

وقد سلك توفيق الحكيم منهجاً حوارياً عالج عن طريقة السيرة النبوية فى مؤلفه «محمد الرسول البشر» بأسلوب حوارى ممتع تنطقه الشخوص فى غير سرد أو وصف يختلف تماماً عمن سبقوه فى معالجة السيرة النبوية فالدكتور محمد حسين هيكل وضع كتابه «محمد» فى قالب تاريخى، والعقاد فى عبقرية «محمد» سلك المنهج التحليلى النفسى والدكتور طه حسين فى كتابيه: «على هامش السيرة» و «الوعد الحق» نهج نهجاً قصصياً.

وضع الحكيم سيرة الرسول فى صورة مناظر طويلة وقصيرة لا تربط بينها رابطة سببية، بحيث يستطيع القارئ أن يقتطع أى منظر منها ويقرأه، فهو لا يعدو أن يكون خبراً تاريخياً صيغ فى صورة حوار، وهو فى هذا لم يأت بجديد، فقد سبقه سقراط فى استخدام الحوار فى حياته اليومية، ثم دونه تلميذه، أفلاطون «فى محاوراته الخالدة حيث استخدم الحوار وسيلة لتمحيص الآراء وعرض وجهات النظر والوصول إلى الحقائق «فالحكيم هنا لم يخلق وجود المادة التاريخية ولكنه أوجدها فى التاريخ البشرى، وكانت معجزته أنه رآها بعينه التى فى قلبه، ثم وضع بينه وبينها الصبر والمعاناة والحذر حتى انتهى إلى الحقائق الماثلة فجاءت المسرحية بقريحة غير قريحة المؤرخ. وفكرة غير فكرة الفقيه، وطريقة غير طريقة المحدث، وخيال غير خيال القاضى، وعقل غير عقل الزنادقة، وطبيعة غير طبيعة الرأى، وقصد غير قصد الجدل، وحسب المؤلف أن يقال بعد اليوم فى تاريخ الأدب العربى أن ابن هشام كان أول من هذب السيرة تهذيباً تاريخياً، وأن توفيق الحكيم كان أول من هذبها تهذيباً فنياً على لغة الفن»[2].

---

(١) علي أحمد باكثير: مسرح السياسة ص ٨٦ وما بعدها، دار الكتاب العربي ١٩٥٢م.
(٢) مصطفى صادق الرافعي: الرسالة «الزيات» ج١ السنة الرابعة: العدد ١٣٦، ص ٤٨١، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٦م.

فالحوار هنا يختلف عن حواره فى سائر مسرحياته لأنه يلتزم فيه بالنصوص المعتمدة والألفاظ والعبارات الواردة تاريخياً على ألسنة الصحابة ومن هنا كانت مهمة الكاتب صعبة فى إيجاد لغة درامية وحوار مسرحى يستطيع به أن يحقق العلاقة الإيجابية بين الصور المنتخبة من المادة التاريخية وبين الجو العام للمسرحية كتصور المواقف المتباينة بين الجد والهزل وبين الصراع النفسى والصراع الكلامى، وتصوير التيار النفسية للشخوص وخلفيات الأحداث الجزئية وما ترتب عليها من نتائج ، والحقيقة أن الحوار فى المسرحية عنى بخطوط ثلاثة : خط الدعوة وصاحبها فى مواجهة خط اليهود والخط الثانى : مقاومة الشرك والمشركين، والخط الثالث تبادل النصر والهزيمة مع الأعداء.

وقد أوضح المؤلف طريقته فى هذه الحوارية فصدر كتابه قائلاً: «عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها، واستخلصت منها ما حدث بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك فى موضعه كما وقع فى الأصل، وأن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه فى الحاضر، غير مبيح لأى فاصل حتى الفاصل الزمنى أن يقف حائلاً بين القارئ وبين الحوادث وغير مجيز لنفسى التدخل بأى تعقيب أو تعليق تاركاً الوقائع التاريخية والأحوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة، وكل ما صنعت هو الصب والصياغة فى هذا الإطار الفنى البسيط، شأن الصائغ الحذر الذى يريد أن يبرز الجوهرة النفيسة فى صفائها الخالص، فلا يخفيها بوشى متغلب، ولا يفوقها بنقش مصنوع، ولا يتدخل إلا بما لا بد منه لتثبيت أطرافها فى إطار رقيق لا يكاد يرى. . هذا ما أردت أن أفعل فإذا اتضح للناس بعد هذا العمل أن الصورة عظيمة حقاً، فإنما العظمة فيها منبعثة من ذاتها هى ، لا من دفاع كاتب متجمد، أو تنفيذ مؤلف متعصب»[1].

وقد التزم الحكيم فى هذه الحوارية بالتعادلية والتوزان والتقابل حيناً، والتماثل حيناً آخر، فالمقدمة تتوازن مع الخاتمة، ونبأ الميلاد يقابله نبأ الوفاة وظلام الكفار والمشركين يعادله استقرار نور المؤمنين.

---

(١) توفيق الحكيم: محمد الرسول البشر، مقدمة ص ٧، طبعة فريدة ومزخرفة، القاهرة، ١٩٥٥م.

«إن سيرة محمد - كما عرضها الحكيم - ليست مسرحية رغم تقسيمها إلى ثلاثة فصول، وإلى مشاهد تحاول رسم المكان والزمان والمرئيات والمعنويات التى تجرى خلالها الأحداث وتتحرك الشخصيات، وذلك لأن هذه السيرة - كما عرضها الحكيم - تخلو من البناء الدرامى أولاً، كما أن بها كثيراً مما لا يمكن تجسيمه على المسرح ثانياً، ومن ذلك الملائكة والجن والنبى والصحابة.

وليس بخفى أن المؤلف لم يقصد قط إلى عمل مسرحية من كتابه عن «سيرة محمد» ومن هنا لا يمكن أن يحاسب على أن العمل مسرحية، بل يحاسب فقط على أنه سيرة ذات قالب حوارى، قد اتخذه المؤلف لها، بدلاً من القالب التاريخى المعتمد على العرض والتحقيق والنقد»[1].

فالواقعية الحوارية قد طبقها الكاتب تماماً للأسباب التى قدمنا، ومن ثم لم تتجاوز التعبيرات والأساليب حدود الشخوص التى هى أصلاً كانت حقيقة واقعة، فضلاً عن أنه استحدث نظاماً للزمن يتجاوز بطبيعته الحال طول السياق الزمنى والتاريخى ويختصره من رقعة زمنية شاسعة إلى عدد من الصفحات حافلة - من مولده صلى الله عليه وسلم إلى وفاته - بأجل الأعمال الخالدة فى سرعة وحركته وتواتر بين الأسباب والمسببات وقدمها فى صورة شائقة جذابة.

---

(١) د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٤٠٩، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩.

الواقعية اللغوية
فى المسرحية المصرية المعاصرة

اللغة هى الأداة الأساسية فى المسرحية، سواء كانت شعرية أو نثرية، فصيحة أو دارجة، فهى التى توحى بوقائع المسرحية وتحمل الشحنات العاطفية والفكرية وتعبر عن آراء الكاتب وهدفه، وما يريد توصيله للمشاهدين.

وكتاب الأدب المسرحى يعانون من مشكلة اللغة، ويشكون تعدد اللهجات السائدة على المحيطين العربى والعالمي . . . فمنهم من يكتب لجمهوره بالفصحى، ومنهم من يعبر عن أدبه بالدارجة.

إن المسرح لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبها إلا من خلال لغته، وتمتدح المسرحية عادة - إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلساً طبيعياً بحيث يحس المتفرج أن ما ينطقه نظراؤهم فى الحياة الواقعية . . قد يكون ذلك صحيحاً إذا كان ما يقدمه المؤلف المسرحى مشكلة خاصة لفرد يصورها بطريقة آلية، أما إذا كان ما يقدمه المؤلف مشكلة تغوص فى أعماق النفوس البشرية، أو مأساة إنسانية، أو صراعاً مع القدر والطبيعة والزمن، فلن تسعفه لغة الحياة الطبيعية أو اليومية، كذلك الحال إذا قدم قضية متشابكة - واضطر إلى استخدام الرموز والإيحاءات - كقضايا الجنس البشرى عامة، أو أمة من الأمم على وجه الخصوص، ليس معنى ذلك أن يفتعل الكاتب لغة ممجوجة أو حواراً مبتذلاً لمسرحيته، بل يختار من الكلمات والأساليب التى تعبر أحسن تعبير وأصدقه عما يختلج فى نفوس شخوصه، بحيث تجد هذه الكلمات سبيلها - فى يسر وتأثير بالغ - إلى نفوس المشاهدين.

ولعل مرد ذلك إلى أن الأدب الشعبى أو الفلولكلورى، قديم قدم الشعوب نفسها، ومتأصل بين شعوب الأمم ومتشعب فى تراثها، وسيبقى ما بقيت هذه الشعوب . . والفصحى لغة قريش نزل بها القرآن الكريم خالدة بخلوده دائمة بدوام الأرض والسماء، ثرية بأدبها ، زاخرة بمشتقاتها معطاء ببلاغتها، سامية بطابعها وخصائصها، غنية بميادينها ومجالاتها . . ومن ثمة لا ينبغى - بحال من الأحوال- أن يثار التساؤل عن الأصلح للتعبير - العامية أم الفصحى؟ ولا ينبغى أن نعقد مقارنات التفاضل بينهما بحجة واقعية اللغة أو الحوار أو الأداء . . ولا يجوز البحث عن الأقدر فيهما لتصور الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية، لذلك حاول كبار المسرحيين من المؤلفين - أمثال تيمور والحكيم- وضع حل لهذه المشكلة «بيد أن المشكلة فى واقعها أقدم من محاولات الحكيم وتيمور، فهى قد بدأت مع البواكير الأولى للمسرح العربى، ففى ظل غياب التقاليد المسرحية عن الأدب العربى، وجد أوائل المؤلفين والمترجمين أنفسهم أمام اختيار صعب ، خلفته وأسهمت فى تعقيده ظاهرة الأزدواج اللغوى ، فهم بين أن يستغلوا فى الحوار المسرحى والقصصى اللغة الفصحى مع ما عسى أن يضيفه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذى يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدموا العامية مع حداثة عهدها فى الحوار القصصى والمسرحى، وعلى فقرها الشديد فى الوسائل الفنية، وكان طبيعياً أن تتوزع مناهجهم، وتتنوع تجاربهم إزاء هذا الموضوع، واختار كل كاتب لنفسه اللغة التى يعتقد أنها أقدر على خدمة العمل المسرحى أو أقرب إلى فهم الجماهير»[1].

إن المشكلة بدأت منذ عرف الناس المسرح فى مصر، ولم تصل إلى نهايتها حتى هذه اللحظة، فمارون النقاش أول من عرف الناس بفن المسرح العربى حين قدم لهم «البخيل»[2] فى لغة تكاد تكون شعراً، ولكنها لم تكن كذلك ، فقد كان معظم أبطالها يتكلمون الفصحى إلا الخادمة «أم رشا» التى تصر على التحدث بالعامية اللبنانية،

(١) في المسرح المصري المعاصر : ص ١٩٨ ، مرجع سباق .
(٢) انظر مسرحية البخيل مارون النقاش ، ص ٢٧-٥٠ .

واستحسن المؤلف أن يجعل كلامها موافقاً لحالتها، ولهذا يمكننا القول إن مارون قد جمع الشعر والفصحى والعامية فى مسرحية واحدة، وبطريقة ركيكة، اعتمد فيها على السجعات المفتعلة، واللهجات الخاصة، لتكون عنصراً مثيراً للإضحاك.

ولما كانت بداية المسرح تعتمد على الهزل، لاجتذاب الجمهور عن طريق الضحك فقد سخرت اللغة تماماً لتحقيق هذا الغرض. . تخلط الفصحى بالعامية بلا حدود والممثل على المسرح يستطيع أن يبدل فى الأسلوب والحوار إذا وجد تجاوباً من الجمهور، فقد حاول «فرح انطون» فى مسرحيته «مصر الجديدة» أن يختار وجهاً وسطاً، حيث اصطلح على جعل أشخاص الطبقة العليا فى المسرحية يتكلمون الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم ذلك، وجعل أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون العامية.

أما محمد عثمان جلال، فقد قدم للمسرح ذخيرة لغوية تتميز بتناسق وتجانس عندما قدم مسرحية «موليير» التى اقتبسها وترجمها بالزجل العامى، ثم أتى بعد ذلك «جورج أبيض» وبدأ حياته التمثيلية باللغة الفرنسية، حتى طلب منه الزعيم «سعد زغلول» أن يمثل بالعربية فاستجاب وقدم مسرحيات «أوديب» و «لويس الحادى عشر» و «عطيل» وكلها مترجمة عن كبار الأدباء ولكن مع الأسف لم يصادف إقبالاً إلا على مسرح «الأوبرا» حيث يذهب الشعب الراقى إليها فى أيام معدودة لا تكفى لسد حاجات جوق كبير يضم عدداً كثيراً من الممثلين والممثلات، وعمالاً فنيين وإداريين»[1].

واستمرت الحال هكذا حتى جاء «إبراهيم رمزي» الذى قدم «الحاكم بأمر الله» و «أبطال المنصورة» وبلغ انتاجه إحدى وثلاثين مسرحية ترجمة وتأليفاً واقتباساً.

وكتب «محمد تيمور» للمسرح وكان يجاهر دائماً برغبته فى تمصير الآداب والفنون – أى صبغتها بالطابع المحلي – حتى انصرف بعيداً عن اللون العربى الخالص محاولاً ربط الجماهير بالمسرح ومتأثراً بالدراسة الفنية التى عاشها بفرنسا، «أريد أن اهتدى مع من سبقنى

---

(١) محمد تيمور : حياتنا التمثيلية، ص ١٥ د.ت.

إلى وسيلة تحول بها ميل الجمهور من الفوضى التمثيلية الحاضرة إلى شبه الفن، ثم من شبه الفن إلى الفن الصحيح . . أريد أن نسير بالجمهور تدريجياً حتى نصل به إلى غايتنا المنشودة، إذ أنه من العبث مصادمة تياره الجارف»[1] .

وخلف لنا محمد تيمور أربع مسرحيات هى : «العصفور فى القفص» و «العشرة الطيبة» و «عبد الستار أفندي» و «الهاوية» وتوفى عام ١٩٢١ .

وسار أخوه «محمود تيمور» على نهجه يكتب للمسرح ولكنه ينشرها بالفصحى، وذلك لأن المجتمع فى نظره مازال يفضل انتاج المسرحيات بالعامية عن الدخول فى حظيرة الأدب ويقول محمود تيمور فى ذلك : «الكاتب المسرحى يخطر بباله أول وهلة أن روايته للتمثيل على المسرح وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته، فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة، ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد، حتى يأخذ عمله الفنى سبيله إلى أعماق القلوب، لا ترده وحشة ولا تنوبه غرابة، فإن تخللت روايته كلمات يتعذر فيهمها على النظارة فى الجملة، كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الاتصال، ومتى انقطعت الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوة من الأدب المسرحي . . ثم إن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام، ونحن فى مصر نتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه اللغة، واستساغت لهجتها، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصميمة ، فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى، فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعماق نفسه وتحببت إليه واستعذبها مسامعه، وأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً، وقلما نصطنعها فى الحديث، ومن ثم فهى على الرغم منا غريبة على الآذان»[2] .

وخلاصة القول رأى الأديب محمود تيمور فيما كتب بالفصحى والعامية أنه يكتب بالعامية للمسرحيات المراد تمثيلها، ثم ينشرها بالفصحى للاطلاع والقراءة، فالفصحى عنده

---

(١) المصدر السابق ، ص ٣٥ .

(٢) محمود تيمور ، دراسات في القصة والمسرح ، ص ٢٧٢ ، مكتبة الأداب، القاهرة ، د.ت .

هى لغة الأدب والقراءة، ويبرر ذلك بأن تسويد اللهجات العامية فى البلاد العربية باءت جميعها بالفشل، ومن ثم يعيد طبع مسرحياته التى كتبت بالعامية يعيدها بالفصحى لأنها لو قدمت للقراءة مكتوبة بالعامية لأفذت العين بما لا تألف ولآذت المسمع بما لا يطرب.

ومن بعد ذلك بدأت لغة المسرح تأخذ اتجاهات معنية . . . المترجمات تترجم بالفصحى إلى أن تكسرت هذه القاعدة فى مسرحية «قاتل الزوجة» التى ترجمها إلى العامية الأستاذ «إيهاب الأزهري» من الإنجليزية ، وأخرجها سعيد أبو بكر وترجم «إداورد الخياط»، «الخطاب المفقود» عن الرومانية وفيما عدا ذلك كانت الفصحى هى لغة المترجمات . . أما العامية فقد طغت بانفرادها بمعظم المسرحيات النثرية المعاصرة.

ومنذ سنوات خاص المعركة رائد المسرح «توفيق الحكيم» وابتكر اللغة الثالثة اجتهاداً منه فى إيجاد حل لهذه القضية ، يقول الأستاذ الحكيم فى الملحق الخاص بمسرحية «الصفقة» . «كانت ولم تزل مسألة اللغة التى يجب استخدامها فى المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لى أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد، وهو محيط الريف المصرى، كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية ، وكتبت «مسرحية أغنية الموت» بالفصحى، فما هى النتيجة فى نظري؟ أشك فى أن المشكلة قد حلت تماماً، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص.

والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه.

هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمان ولا فى كل قطر . . بل ولا فى كل إقليم.

فالعامية إذن ليست هى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان. . كان لابد من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة، لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم. . لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم ، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها، تلك هى مسرحية «الصفقة» قد تبدو

لأول وهلة لقرائها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى، فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان . . بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها مرتين : قراءة بحسب النطق الريفى، فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة الإقليمية، فيجد الكلام طبيعياً بما يمكن أن يصدر عن ريفي . . ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح، فيجد العبارات المستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة!! .

إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدى ذلك إلى نتيجتين : -

أولاهما: السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوربية .

وثانيتهما: وهى الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن»[1] .

ويعلل الكاتب المسرحى «روجر» «م. بسفيلد» بأن جنوح كثير من الكتاب إلى العامية مرده إلى تعدد المعانى التى تحملها الألفاظ العربية والتى يساء استعمالها أو يحدث كثيراً من اللبس والاضطراب والإيهام والحافز الصورى فى الحوار المسرحى يأتى من كلمة أو مجموعة كلمات أكثر مما يأتى عن طريق الحركة والموقف، لأن الحافز الكلامى يطن فى أذن السامع التى تنقل بدورها الرمز الذى تسلمه إلى المخ، ثم يقوم المخ عندئذ يعمل العلاقة الصورية بين الكلام وبين الشيء المرموز له»[2] .

وسواء كانت المسرحية بالفصحى أو العامية فالمقياس الصحيح للكتابة هو الوصول إلى الجمهور في سهولة ويسر، ومخاطبة الجماهير بلغة سهلة يفهمونها، تقرر الأمور . . وتحكي الحوادث والوقائع في جملة سهلة مستقيمة لا تلف ولا تدور، فهل حقق الحكيم ما يرجوه من اللغة الثالثة في مسرحية «الصفقة»؟ .

---

(١) توفيق الحكيم: الصفقة من ص ٥ - ٧ المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦م.

(٢) انظر: فن الكاتب المسرحي: روجر . م . بسفيلد ترجمة دريني خشبة ص ٢٧٠ وما بعدها، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٨م.

انظر مثلاً قوله «تذبح الذبيحة» الأصل في كلمة دبح هو بسط الظهر وطأطأة الرأس فيكون الرأس أشد انحطاطاً من الإليتين .

وكلمة «عضمة» ليست موجودة في معاجمنا اللغوية ، و «تحضير الغوازي» والمقصود بها في السياق الراقصات أما معناها اللغوى فهى مشتقة من الغَزْو والجمع غُزاة وليس «غوازي» وغُزّى وغُزّاء ، أى ليس هناك ما يدل فى الكلمة على ما يهدف إليه .

وهل حقق الحكيم الجانب التذوقى فى قوله : حلمكم لحين مراجعة الكشف وقوله «لابد أمر على الأسماء كلها» فهل دخول اللام على حين يفيد الغاية مثل إلى؟ وفى الجملة «لابد أمر» أى شطط وثقل على السمع لو ضبطنا الدال وأمر الصحيح لابد أن أمر . . وقوله «إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل» فكيف نستسيغ جواب الشرط وقد تقدم الفاعل على الفعل دون اقترانه بالفاء؟ «أما على المستوى الجراماتيكي : ومستوى القواعد والتراكيب فإن الحكيم يتجنب أسماء الإشارة ، وأدوات التوكيد ، وكلاهما مما يتسع البون فيه بين العامية والفصحى ، وفى أكثر الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهود فى العامية فتراه يكتب : «الحكاية تعقدت من جديد» ، «الشغلة عطلت» بدلاً من تعقدت الحكاية من جديد ، وعطلت الشغلة»[1] .

إن مسرحية «الصفقة» لو قرأناها كما نقرأ سائر المسرحيات بالفصحى وضبطنا جملها لأدركنا الغثيان ، ولقضينا على لغتنا العربية الجميلة وآدابها ومدلولاتها ، ولا عوجت ألسنتنا ، ولقدمنا إلى المحاكمة أمام ابن جنى والأخفش وسيبويه .

هل هذه اللغة الموحدة التى قصدها الحكيم لتعم العالم العربي؟ ولتكون نبراساً لفهم مسرحنا المعاصر؟ إن هذه المحاولة قد فشلت فشلاً ذريعاً والدليل على ذلك أن الحكيم لم يكررها . . وعلى الرغم من أن هذه المحاولة لها فضل السبق إلا أنها لم تصل إلى الهدف المنشود الذى ابتغاه المؤلف . . إن بشاعتها تجسدت فى البناء اللغوى والإملائى والتذوق الجمالي[2] وماذا بقى بعد ذلك؟ .

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، مرجع سابق، ص ٧٩ .

(٢) انظر مسرحية الصفقة ، ص ١٥٧ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، ١٩٥٦م .

وهل نجح الحكيم فى إتاحة الحرية لنا فى قراءة هذا النوع من المسرحيات بالعامية أو الفصحى؟ أم أنه أضاع علينا لذة القراءة الفصحى والاستمتاع بالدارجة؟ إن اللغة الثالثة التى ابتكرها الأستاذ الحكيم تغفل الدلالات الجمالية للتراكيب، وذلك لأن تراكيب الفصحى مرنة بسبب وجود الإعراب فيها، وفى هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية وكثير من الدلالات الوضعية، فى الوقت الذى تفقد فيه العامية هذه بإسقاط الإعراب عنها. على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحى، فقد يقول البعض: إنها مسألة لغة المسرح.. فهل للمسرح لغة خاصة به؟ قد يكون هذا جائزاً أو مفهوماً لو أن ما نعنيه بهذه اللغة أن تكون لغة الشخوص المختلفة التى تتألف منها المسرحية، فكل شخصية بطبيعة الحال لها لغتها التى تتكلمها، ولكن هذه اللغة ليست مجرد قواف أو لوازم أو مصطلحات معينة تميز الشخصية عن الأخرى كما يتوهم البعض، فاللغة حركة وإيقاع، ثم هى تختلف فى الشخصية الواحدة من موقف إلى موقف، وتختلف عن لغة الحياة، فليست المحادثة التى تسمعها بين شخصين أو أكثر حواراً مسرحيا.. ومن ثمة نشأت المشكلة حيث تكتب بلغة وتتحدث بلغة أخرى.. فأى اللغتين نطرق؟؟ وبأى لغة تكتب الحوار المسرحي؟.

يزعم البعض أن المسرحية لا تتسم بالواقعية إلا إذا تجسدت الواقعية فى الحوار والشخوص واللغة، بحيث تلتزم الشخوص حدود قدرتها فى الحياة ولا تتجاوزها،، فلا يجوز أن ينطق الفلاح المصرى مثلا غير اللغة التى يتفاهم بها مع جنسه فى الريف، وهذا فهم خاطئ لواقعية اللغة، لأننا لو طبقناه لحرمنا - مثلاً - من روائع المسرح العالمى المترجم إلى الفصحى، كعطيل وهاملت وتاجر البندقية.

فليست الواقعية فى المسرح تتطلب شمساً حقيقية وأشجاراً حقيقية، ومنازل حقيقية بدلاً من الأشياء الكاذبة خلف المشهد، فالطبيعة شيء والفن شيء آخر يقول فيكتور هوجو: «ليس المسرح بلد الواقع، ففيه أشجار من ورق مقوى، وقصور من نسيج وسماء من أسمال، وقطع ماس من الزجاج وذهب من صفائح، وجواهر مزيفة بالخضاب،

وخدود عليها بهرج الزينة، وشمس تبرز من تحت الأرض، ففيه قلوب إنسانية على المشهد، وقلوب إنسانية خلف المسرح، وقلوب إنسانية أمام العرض»[1].

«فالواقعية فى الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان فعال شخصيته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء»[2].

فالعبء يقع على كاتب الدراما المسرحية، فهو الذى يخلق الكلام والحوار وهو الذى يجعل اللغة طيعة تجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع ويجعلها أداة لرسم الشخوص وتوضيح ملامحها النفسية وتمييزها عن غيرها، من الشخصيات الأخرى، وهو الذى يستطيع أن يمحو عنها صفة المحلية الصارخة ويجعلها لغة محايدة، لأن فهم الواقعية يحتم علينا أن نفهم الحياة ونصورها ونعبر عنها مع إلقاء الضوء النفسى الممزوج بعواطفنا وأحاسيسنا ومشاعرنا إزاء هذه الحياة.. لا فى نقلها كما هى، وليس تسجيلاً «فوتوغرافيا» لها.. وموضوع المسرحية هو الذى يفرض لغتها وهو الذى يستنطق شخوصها ويملى عليهم كيف يتحركون ويمثلون ويتكلمون وينطقون لغة حيوية سواء كانت عامية أو فصحى لأن اللغة وسيلة وليست هدفاً.

ومهمة المؤلف أن يخلق طرازاً من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع بحيث لا تكون مصطبغة بصبغة محلية صارخة أو لهجة إقليمية طاغية، وحتى لا تصير اللغة مجرد قوالب أو «اكليشيهات» «تطمس» معالم الشخوص، وتخفيها أكثر مما تبديها.

«أجل إن اللغة كائن حى - ما فى ذلك شك - يكتسب حيويته بالممارسة والاستعمال وحرية الاختيار، فاللفظ يربو على لفظ لدلالته، والعبارة تتفوق على مثيلتها لعمق الظلال والألوان الدارجة حقيقة واقعة لا يمكن تجاهلها أو إنكارها.. إذن علينا أن نقتبس

(١) د. محمد غنيمي هلال «في النقد المسرحي» ص ٨٣، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٥م.

(٢) د. محمد مندور: في الأدب والنقد، انظر ص ١٣٢، وما بعدها، نهضة مصر ١٩٧٧م.

طريقة الدراجة ونسلك سبيلها فى أسلوبها ومنطقها وبلاغتها، وطرفها وتقديمها وتأخيرها، وسائر خصائصها، الحية المرنة ونقل كل ذلك إلى لغة كتابتنا الفصحى الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تنشأ عندنا لغة جديدة، أو لغة محايدة تكمن حاضرنا وتصور واقعنا»[1].

ولقد كان للوعى الاجتماعى والحس اللغوى أثره فيما يقدم على المسرح من جمل وأساليب واصطلاحات، ففى كثير من الأحيان يستنكر الجمهور ما يسمعه من عبارات مبتذلة أو كلمات رخيصة أو اصطلاحات سوقية، والأمثلة على ذلك كثيرة فى مسرحيات «الفرافير» و «الجنس الثالث» و «اتفرج ياسلام» و «الناس اللى تحت» و «سيما أونطة» ، وفى أحايين أخرى يشجع الجوانب اللغوية المشرقة فى نتاج كبار الكتاب الذين يملكوا ناصية اللغة ويعالجون مسرحياتهم بخفة الروح وشرف المعنى ونزاهة الكلمة وجمال الصياغة من أمثال الحكيم وتيمور وباكثير وأبى حديد وفتحى رضوان وخورشيد.

ومما هو جدير بالذكر أن «يوسف إدريس» يصر على أن اللغة ينبغى أن تعكس بأمانة ما يشعر به المؤلف، وما يريد أن يوصله إلى الناس، وأن تكون مفهومة للجميع، وألا تكون لغة المسرحية لغة فصحى لأنها بعيدة جداً عن الجمهور غير المثقف، وينبغى ألا تكون «فصحى عامية» بمعنى أنها فصحى تتخللها كلمات عامية، بل يريدها «فنية عامية» حتى تكون قريبة من مقاصده الباطنية، وتأسر لب متفرجيه وتستحوذ على مشاعرهم، ومن هنا سمته اللغوية تتجلى فى تصدير الجمل بالضمير «أنا» «ياإخواتي» «أنا عايز أقدم لكم الليلة» و «إياك» «إياك تنطق حرف واحد من عندك» واستعمال أدوات الاستفهام بكثرة «إيه وليه . . كل ده . . إزاي» وأساليب التعجب «الله الله الله» «ياسلام!! بقى كده . .» والنداء والتكرار مثل قوله «إزاى إزاي» و «ياداود» و «ياعمي».

والفقرة التالية توضح لنا كيف استطاع يوسف إدريس أن يطوع العامية لتعبر عن معان ومفهومات فلسفية، وبذلك يسهم فى تثقيف وتعليم الجمهور غير المثقف على حد قوله،

---

(١) علي أحمد باكثير : فن المسرحية ، ص ٦٨ ، مرجع سابق .

فضلاً عن استخدامه الجمل القصيرة والمتعاقبة فى سرعة، مما يحدث إيقاعاً وإحساساً يشبه ضربات السياط :

فرفور :أبداً . . أنا كنت بدور على شغله وباقرا عشان أشوف أحسن شغلة أيه وأحسن ليه . . والنتيجة ضعيت عمرى اقرأ فى كلام دمه تقيل . . قال أيه . . مأساة الإنسان والوجود والعدم ، ولحظة الاختيار والإرادة الحرة . . والدفعة الأولى . . أما مالى أنا ومال ده كله . . أنا عايز فلسفة تقول لى اشتغل أيه . . أنا أنا يافرفور . . يابنى آدم . . ياللى . . ياللى بقرصه دلوقتى يحس . . اشتغل أيه؟ واشتغل ليه؟ محدش قال لي . . كانت النتيجة إنى أهه باشتغل فرفور .

والفقرة التالية تعبر عن فكرة مجردة، وحركة إيقاعية مرتبة، حيث كرر أسلوب الشرط، واستعمال التقابل بين الجوع والشبع مما أكسب الأسلوب موسيقى داخلية وظاهرية، و «العذاب» فى مطابقة مع «الانبساط» والتضاد بين «من يحب ومن لا يحب» وهذا التناغم الذى طالما نادى به فى مسرحه الخاص :

فرفور :مين الجماعة دول اللى إذا شبعوا يتغزلوا فى الجوع، وإذا جاعوا يتغزلوا فى الشبع، وإذا اتعذبوا يقولوا الشعر وإذا انبسطوا يسموه الضباع، وإذا حبوا يلعنوا الحب، وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبو خاش اللى ما يحب . . لا لا ياعم . . ابعدنى عنهم . . الله يخليك . .[1].

ويؤمن يوسف إدريس بأن المضمون يكتسب قوة وعمقاً ودقة معنى باستخدام الأدنى من الكلمات، وهو يسمى تلك العبارات أو الجمل المكونة من كلمة واحدة «كلمة أو عبارة متفجرة» وهذه الجمل القصيرة التى تحول الحوار إلى تراشق أنيق ومرن بالكلمات بين الشخصيتين، يمكن أيضاً أن تستخدم لغرض الإضحاك، كالمفارقات، والأفكار الفلسفية، واللعب بالألفاظ والسخرية والتحكم الممثلة فى الفكاهة المصرية .

---

(١) الفرافير ، ص ٤٥ ، مرجع سابق .

ويرى الأستاذ «فتحى رضوان» ضرورة صياغة حضارتنا الحديثة - بجميع نواحيها وروافدها السياسية والاجتماعية والمادية والفكرية - صياغة جديدة فى ثوب لغوى قشيب لأن اللغة العربية لها مذاق خاص فى المتعة والإفادة، وقدرة فائقة على التعبير والتصوير، وهو يرفض العامية رفضاً مطلقاً فى صلابة وإصرار ، لأنه يرى أنها معول هدم وإفساد للفصحى وأداة تفتك وتمثل بالقومية العربية وتقوض أركانها.

وليس معنى ذلك أن «فتحى رضوان» لم يكتب قصصاً ومسرحيات بالعامية، فقد كتب «شقة للإيجار» وغيرها إلا أن نتاجه بالفصحى أكثر عطاء، وأغزر مادة، بدليل أن لغته فى مسرحية «دموع إبليس» قد تجاوز بها مجرد التعبير والتصوير إلى الإيحاءات والظلال والإيقاعات على الرغم من مضمون المسرحية الفلسفى المجرد حيث حاول أن يوفق فيه بين تأويل العقيدتين الإسلامية والمسيحية لعرض سيرة السيد المسيح، «لم يقل أحد لصاحبه إنه لم يعد ينتسب للآخر أو يتعلق به. . كيف حدث هذا؟ ومن الذى أحدثه؟ يقولون المجتمع. . أين هذا المجتمع؟ أريد أن أراه لأطعنه بسكين، ولأركله برجلى، ولأبصق فى وجهه. . نعم أريد أن أمسك بتلابيبه فلا أدعه إلا محترقا»[1].

إن هذه الألفاظ محددة المعانى ، محدودة الحروف ، قليلة الكم كثيرة الكيف والمحتوى. . وهذا التراوح بين الخبر والإنشاء لجذب الانتباه وإثارة الدهشة والعجب، وهذه التساؤلات الانكارية المؤكدة بوسائل التوكيد المختلفة وتلك الأساليب التقريرية المقترنة بأسلوب الاختصاص لتوضيح المنحى السياسى والأخلاقى الذى دأب عليه الأستاذ المؤلف أنه يحاول دائماً التوفيق بين السياسة والأخلاق، بين الرسم والتخطيط والعمل والتنفيذ مستمداً أفكار موضوعاته من واقع الحياة المعاصرة.

والكلمة عند فتحى رضوان يؤمن بها ويقدسها، لأنها تحمل أخطر الأفكار. والأفكار هى الوسيلة الوحيدة لذيوعها ونشرها بين الناس، وفإذا كانت صادقة نفذت إلى قلوبهم

---

(١) انظر الفصل الثاني من البحث ، مسرحية «حلاق للبيع» مرجع سابق .

فيؤمنون بها ويعملون على ضوئها ويسيرون بهديها «على أن مفتاح شخصية الإنسان، والمصباح الذى يكشف عن قواه المدخرة وكنوزه المخبؤة هو إيمانه بنفسه وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوى عليه عقله وقلبه من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة، وقد تنقدح شرارة هذا الإنسان، ويضيء مصباحه لمجرد الوعظ والكلام، فلابد من قوة، إما أن تبعث من داخل الإنسان وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجه، فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته وقوته المضيعة، وأفكاره لا تلقى فى مكان إلا وتطير منه هنا وهناك، وللفكرة أجنحة غريبة سريعة تطير من فم صاحبها وتعيش ذلك أجيالاً طويلة، تختفى وتظهر، تنهزم وتنتصر ولا تموت . . لقد تهدمت المدن وانهارت الهياكل، أما الأفكار فقد عاشت كما عاشت الأقوال التى سجلت هذه الأفكار»[1] .

من ذلك يتبين أن هناك تيارات نفسية واجتماعية وسياسية وثقافية تؤثر تأثيراً بالغاً فى اللغة التى يختارها مؤلف المسرحية، لأنها هى الأداة التى توضح الفكرة الأساسية وتنقلها من مخيلته إلى القراء أو المشاهدين وهى الوسيلة التى تجلو الشخوص وتفصح عن مخبوءاتها، وتنبئ عما سيحدث من صراعات حتى النهاية .

والدكتور رشاد رشدى كتب مسرحياته وغلفها جميعاً بغلالة شاعرية، فهو لم يلجأ فيها إلى نظم الشعر، ولكنه لجأ إلى روح الشعر وإيقاعاته وشكله، فاستوحى ما يعرف بسجع الكهان أو لغة المزامير حيث نسج خيوط حواره بهذه اللغة التى تشبه إلى حد كبير لغة «نشيد الإنشاد» الواردة فى اصحاحات الثمانية . . ولكن السؤال الذى يعنينا : هل تصلح هذه اللغة لصياغة الحوار؟ وما مكانتها من الفصحى أو العامية؟ .

الحقيقة أن الدكتور رشاد رشدى كتب مسرحياته منذ عام ١٩٤٢ مترجماً ومقتبساً ومؤلفاً، وكان فى كتابته مقترباً من الطبيعة الروحية والحقائق العلمية، مستنداً إلى التراث التاريخى والأسطورى فلغته التى صاغ بها هذه المسرحيات صلحت فنياً من حيث التعبير عن الموضوع وعن الشخوص، ولكنها مسحت بمسحة فريدة، لا تعرف الشعر ولا تميل إلى

---

(١) الفصل الثاني من المبحث . فتحي رضوان ، مرجع سابق .

النثر، ولا هي بالفصحى ولا بالعامية، فهي لغة الكاتب فقط . . ففي مسرحية مثل مسرحيته : «حبيبي شامينا» تبدو الشخوص وكأنها تتكلم بطريقة واحدة أو أسلوب معين، أو كأن المؤلف قد وزع عليها الحوار كما يوزع اللاعب قطع «الشطرنج» مما أدى إلى تكرار بعض الجمل، وإعادة الأساليب، وتشابه المواقف والحركة : «أبنائي في جسدي ينتشرون، وديعة عيونهم، جميلة وجوههم، طال انتظارهم ، صوتهم في رحمي، بالليل يؤرقني . . يصرخون . . يطلبون الميلاد . . ينتظرون الأب، طال انتظارهم : متى . . متى تأذن يارب؟ .

فواضح من هذا المقطع أن السجعة تلو السجعة ولكنها لا تتكرر وأن الجمل قصيرة ولا يربط بينها رابط إلا وحدة الموضوع :

«رب دع ظلك يحتوينا . . أعطنا ياربي الحب . . يعطينا العزيمة . . من نوره . . من مهده . . يبعث راعينا . . يصيح كل واحد فينا . . اهده بالحب يارب واهدنا . . إلى خلاصنا وخلاص شامينا»[1] .

وهذه التفعيلة الشعرية في قوله : من نوره . . من مهده . . يبعث راعينا . . اعتقد أنها جاءت عفواً لأنها لم تطرد أو تستمر ، وعلى أية حال فالموسيقى الظاهرة من سمات لغة المؤلف، وإن كانت خيوط الموسيقى الخفيفة تتراوح بين الوجود والعدم . . فلننظر المشهد التالي من مسرحية «اتفرج ياسلام» .

(وراء الشاشة عملية قبض على الناس مستمرة» .

الفترا وظلم .. لكن هو فيه ظلم؟ كلنا عارفين إن ما فيش حد منهم كان مجرم ولا شريك في قتل ابن السلطان.. لكن في الحقيقة.. كلهم مجرمين.. وكلهم شركاً في خيانة.. الإنسان لنفسه.. للإنسان.. ما هو ياإخوان...

---

(١) د. رشاد رشدي : حبيبيت شامينا ، الفصل الأول ، ٩-١٥ .

من نعم الله علي الشخص منا

إنه ربنا خلقه حر

له إرادة وله كيان

وعشان كده اللي يبيع نفسه

يبقي ما عرفش يصون

النعمة اللي ميزه بيها الله

علي الحيوان

يبقي خان وجوده

خان كيانه كإنسان

ابن النعمان أهو جاي أهو

أنا سامعه بيزعق ويقول ياناس .. دا جنان...

فوقوا اسمعوني صدقوني .. أنا لوحدي اللي قتلت

ابن السلطان.(١)

وعلى الرغم من أن المؤلف حاول أن يركز على الإيقاع النفسى فى الربط بين هذه «السطور الشعرية» إن اقتبسنا لها هذا التعبير، فإن لغة المسرحية هى الدارجة المسجوعة المنقومة التى استطاع بها المؤلف أن يجمع خيوطاً إنسانية ذات علاقات إنسانية تظهر وتختفى وتتجمع لتعطى فى النهاية مضموناً واحداً هو أن الشعب المصرى لم يبع نفسه فى يوم الأيام على الرغم من معاناته من الظلم والطغيان.

وهنا ينبغى ألا نغفل حقيقة تفشت فى المسرحية المعاصرة، ألا وهى الاصطلاحات الأجنبية، أو بعض الألفاظ المعرية، وهذه لها خطورتها، وضررها يبلغ مداه حينما يرددها

(١) د. رشاد رشدي: اتفرج ياسلام ص ١١٤ و ١١٥ مطابع مؤسسة الأهرام، بالقاهرة ١٩٦٦م.

الصغار أو تجرى على ألسنة السوقة والدهماء يرددونها كالببغاوات دون أن يفطنوا إلى إيحاءاتها أو دلالاتها . وخطورتها على العامة أشد، فقد تنتشر وتحل محل اللهجات القومية بفضل دعاة التجديد والموغلين فى واقعية اللغة ، أما الفصحى فلن تنال منها أو تحولها إلى لغة أو أجنبية ، لأن الألفاظ المفردة لا تخلق لغة ولا تمحوها وخاصية اللغة تتمثل فى تراكيبها وما يتصل بهذه التراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية أو نفسية .[1].

«إن الذين يغالون فى الاهتمام بعبارات الواقع العامى - اعتداداً بحوبتها - مخطئون ، وذلك لأن المسرحية بكل أجناسها - حتى الملهاة- تعتمد أولاً على المواقف ، لا على عبارات المهاترة والتلاعب بالألفاظ والتنابذ بالألقاب التى يتوهم البعض أنها الواقعية ، وقد أفادت لغتنا الفصحى كثيراً من مفردات اللغات الأخرى فى القديم وبخاصة الفارسية فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها وأدخلتها فى تراكيبها ، فصارت المفردات معربة ، وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل وردت فى القرآن الكريم»[2] .

ويرجو البحث أن يأتى اليوم الذى تتحد فيه اللغة قراءة وكتابة ونطقاً ولهجة وإملاء وإعراباً، وذلك لا يتأتى إلا عن طريق إعادة النظر فى المناهج اللغوية والأدبية والبلاغية وتغيير الخطط الموضوعة فى الكليات والمعاهد والمدارس ، حتى تصبح الدراسة اللغوية جادة ومفيدة ويزول الضعف الذى استشرى بين الخريجين ، وتسود لغة القرآن الكريم على سائر اللغات الأخرى علماً وفناً وأدباً وسحراً ونقداً .

ويرى البحث أن تمسك بعض المسرحيين باللغة الدارجة - بحجة اصطناع الواقعية ، إنما هى فرية تحط من قدر اللغة العربية ، وطريق لإهدارها وانحدارها ، لأن الفصحى تتسع لكل اتجاهات العمل الدرامى ومتطلباته ، والدليل على ذلك السيل من المسرحيات المترجمة لكبار كتاب الشرق والغرب على السواء ، حيث صورت أدبهم تصويراً غاية فى التعبير والرقة ، وانتقت من كنوز ألفاظها ما ليس له مثيل منذ قرون ماضية ، وليس الالتزام باللغة

---

(١) النقد الأدبي الحديث ، ص ٦٢٦ ، مرجع سابق .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

التى يتكلم بها الشخوص فى حياتهم اليومية - دليلاً على الواقعية، فالواقعية اللغوية تتبع من الفصاحة التى تصور الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية ، وتفصح عن الموقف وتطوره فى المؤسسات والدواوين والمصانع والشركات والمدن والقرى دون تقيد بالدارجة أو الفصحى أياً كان العمل وأيا كان الأسلوب الفنى أو المعالجة الدرامية «كوميديا أو تراجيديا» فالعبرة بواقعية الصراع وواقعية النفس البشرية والتسلسل المنطقى والإيقاع النفسى فى المسرحية .

محتويات البحث

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس